

Л. Данилевич

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ



Л.Данилевич

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1980

В своих думах о нем я давно пришел к мысли, что он едва ли не самый правдивый и честный художник нашего времени.

Ю. А. Шапорин

ВВЕДЕНИЕ

Мы, современники Д. Шостаковича, на протяжении многих лет ждали его новых произведений. Каким предстанет автор в своей новой симфонии или новом концерте, квартете, какие еще неведомые грани своего дарования он обнаружит? И композитор не обманывал наших надежд: его творческий облик постоянно обогащался своеобразными чертами; казалось, этому не будет конца.

Но конец наступил. Художник сказал свое последнее слово. Теперь он и его творчество всецело принадлежат истории. Были жизнь и смерть; теперь наступило бессмертие.

Советская эпоха подарила миру двух великих русских композиторов; один из них — Сергей Прокофьев, другой — Дмитрий Шостакович. Оба стали классиками музыки XX века. Оба утверждали своим творчеством принципы советского социалистического искусства.

Творчество композиторов такого масштаба не могло не привлечь особого внимания музыкальной науки и критики. О Д. Д. Шостаковиче еще при его жизни была создана поистине необозримая литература, включающая книги, очерки, статьи — тысячи статей на многих языках народов мира. Немало хороших, умных, а порой и вдохновенных страниц написали о нем А. Н. Толстой, Б. В. Асафьев, И. И. Соллертинский, Г. Г. Нейгауз, И. В. Нестьев, Г. М. Шнеерсон, Л. А. Мазель, М. М. Сокольский, В. М. Богданов-Березовский, М. С. Друскин, Г. Н. Хубов, И. И. Мартынов, А. Н. Должанский, М. Д. Сабинина, В. П. Бобровский, Л. Н. Лебединский, А. А. Соловцов и многие другие деятели советской музыки.

Творчество Д. Д. Шостаковича исследовано, казалось бы, достаточно подробно. Но мне вспоминается разговор, имеющий прямое отношение к тому, о чем я сейчас пишу. В этой беседе был задан вопрос: нужно ли еще писать о П. И. Чайковском? Как будто уже все написано, ничего нового невозможно придумать. Последовал ответ: о Чайковском будут писать до тех пор, покуда будет звучать его музыка. То же самое можно повторить применительно к Д. Д. Шостаковичу. Кроме того, тут есть одно особое обстоятельство, которое нельзя не отметить.

Дмитрий Дмитриевич сказал однажды — ему хочется, чтобы о нем написали «по-человечески простую» книгу. Ины-

ми словами — книгу, которую каждый любящий музыку человек мог бы прочитать и понять. Больших работ такого рода о Шостаковиче пока не существует¹.

Вспоминается мне и высказывание Д. Б. Кабалевского о создании книги, «в которой во весь рост встала бы перед читателем творческая личность Шостаковича, чтобы никакие музыкально-аналитические исследования не заслонили в ней духовного мира композитора, рожденного многосложным XX веком и воплощающего этот век в своем творчестве»².

И сам Шостакович, и Кабалевский говорили о пробеле, который я стремлюсь по мере сил восполнить. Надо, однако, пояснить: речь идет о популярной книге, но популярность не означает упрощенности содержания и литературного языка. Иначе не удастся показать личность композитора и его духовный мир. В своей монографии я старался избежать «простоты», обедняющей и искажающей тему. Конечно, для того, чтобы книжку могли читать не только музыканты-профессионалы, пришлось исключить из нее сугубо специальные технологические вопросы, избегать по возможности узкоспециальной терминологии. Но музыкально-эстетические, философские и социальные проблемы рассматриваются без скидок на «широкие читательские круги»; в наше время такая проблематика доступна любому культурному читателю, независимо от того, музыкант он или нет. Я считал возможным коснуться и некоторых вопросов, связанных со стилем, музыкальным языком композитора; по моему убеждению, и об этом можно говорить достаточно понятно, не впадая в вульгаризацию и примитивизм.

Шостакович-художник неотделим от Шостаковича-человека. Те, кто имел счастье лично знать Дмитрия Дмитриевича, могли оценить его редчайшие человеческие качества, для характеристики которых трудно даже подобрать какие-либо слова.

Работая над новой книгой о Д. Д. Шостаковиче, я пользовался материалами из двух моих предыдущих книг, посвященных его творчеству³; однако настоящая монография не является повторением тех, что уже были написаны мной. Она иначе построена и включает в себе новый материал. Многое возникло в результате личного общения с Дмитрием Дмитриевичем; без этого книга не могла бы быть написана.

¹ Книга И. Мартынова «Д. Д. Шостакович» адресована широким читательским кругам, но она издана в 1946 г. и не охватывает значительной части творчества композитора.

² Кабалевский Д. Б. Несколько слов о Дмитрии Шостаковиче.— В кн.: «Дмитрий Шостакович». М., 1967, с. 91.

³ Д. Шостакович. М., 1957; Наш современник. М., 1965.

По замыслу автора книги творческий облик композитора должен постепенно раскрываться из описания его музыкальной жизни. Однако необходимы изначальные слова о том, что представляется особо важным.

Все «особо важное» в творчестве Д. Д. Шостаковича давно уже стало достоянием нашей музыкальной науки. Но теперь оно обозначилось с особенной рельефностью и глубиной. Речь идет прежде всего о сочетании субъективного и объективного, индивидуального и народного, общечеловеческого. Говоря на эту тему, я хочу оттолкнуться от некоторых личных особенностей Дмитрия Дмитриевича как человека, а потом уже обратиться к его музыке.

Широко известна удивительная, фантастическая скромность Дмитрия Дмитриевича. Приведу немногие, но характерные примеры. Прочитав рукопись книги о своем творчестве и соглашаясь с основным ее содержанием, он недовольно сказал: «Только зачем вы тут пишете — выдающийся, замечательный... не надо этого, серьезно, не надо...». В другой раз он решительно не хотел слушать похвалы Четырнадцатой симфонии: «Нет, нет, вы так говорите просто потому, что вы добрый человек». Известно, как он был скуп на высказывания о своей музыке, особенно если они должны были носить характер официального интервью. Вспоминаю, как к Дмитрию Дмитриевичу пришел редактор музыкального радиовещания с тем, чтобы записать на магнитофонную пленку его высказывания о только что родившейся Двенадцатой симфонии «1917 год». Дмитрий Дмитриевич был в плохом настроении, и уже один вид микрофона нервировал его и раздражал. Он пытался отказаться от интервью. Редактор (это была женщина) скорбно умоляла. Включили магнитофон. «Скажите, Дмитрий Дмитриевич, ведь когда вы писали эту симфонию о 1917 годе, на вас, вероятно, влияли литературные произведения, которые вы читали, а также кинофильмы?» — «Да, влияли, и литература влияла, и кино... и живопись тоже». — «Но главное, вероятно, заключалось в том, что вы, правда в очень молодом возрасте, были свидетелем Великой Октябрьской революции?» — «Да, это верно, я был, хотя и в молодом возрасте, свидетелем Октябрьской революции». Так проходило это интервью. И лишь после того, как ушли работники радио, исчез микрофон, Дмитрий Дмитриевич «оттаял» и начал говорить о знаменательном событии в своей жизни: еще мальчишкой он был на площади у Финляндского вокзала, когда рабочий Петроград встречал В. И. Ленина. Но и «подобрев», он говорил не о своей музыке.

После того, как в Союзе композиторов была исполнена на двух роялях только что написанная Пятнадцатая симфония, Шостаковича спросили: почему он ввел в симфонию темы из «Вильгельма Телля» Россини и «Кольца нибелунга»

Вагнера? Композитор сказал, что не может этого объяснить. Позже в личной беседе я повторил этот вопрос, и снова Дмитрий Дмитриевич ответил: «Не могу объяснить... Так уж у меня получилось».

А ведь речь шла не о техническом приеме. Обращение к «чужим» темам связано в Пятнадцатой с ее замыслом, музыкальной драматургией.

Можно допустить, что композитор знал, почему «так получилось». Но не находил подходящих слов для объяснения, опасался, что его неверно поймут... Замысел выражен звуками, и Шостакович считал, что слова тут излишни.

Лет тридцать тому назад Л. А. Мазель, один из наиболее вдумчивых и серьезных исследователей творчества Шостаковича, как бы случайно обронил в разговоре такую фразу: «Он мало говорит, потому что очень полно высказывается в своей музыке». Верное суждение. Да, в своей музыке Шостакович «говорил о себе», открывая всю свою душу, обнажая сердце, говорил предельно откровенно, искренне. В его творчестве с редкой драматической силой запечатлена личность автора — и не только композитора, художника, но прежде всего человека, необычайно впечатлительного, с острой нервной реакцией на все, что происходит в мире.

Если бы Шостакович повествовал звуками только о своем, личном, замыкаясь в границах интимного мира чувств и переживаний, его музыка не могла бы иметь большого общественного значения. Но в том-то и дело, что для него обстоятельствами и событиями «личной жизни» становились великие социальные потрясения эпохи. Он не наблюдал жизнь со стороны, а глубоко, порой мучительно, переживал все, что происходило на нашей планете. Этими переживаниями наполнена его музыка. В ней — психологическая углубленность и эпическая широта, тончайшая интимная лирика и мощный пафос художника-трибуна, субъективное и объективное в нерасторжимом единстве.

Творчество каждого художника и субъективно и объективно, такова природа искусства. Но соотношения между этими важнейшими слагаемыми художественной деятельности бывают различными. В ряде случаев нетрудно определить, какое начало преобладает, главенствует. Однако сделать это по отношению к творчеству Шостаковича едва ли возможно. Одно из основных, специфических качеств его творчества — это чрезвычайно полное, я бы даже сказал, максимальное выражение и того и другого начала. В этом сказались исключительная одаренность композитора, особенности его дарования, его творческой индивидуальности. Но помимо этого сказалась, вероятно, и наша эпоха. Она требовала особого внимания к каждому человеку, его естественным человеческим правам, его неповторимой личности. Речь

идет не только о выдающихся, но также о «простых» людях, которые внутренне отнюдь не просты, ибо каждый из них несет в себе сложный мир мыслей и чувств. Вместе с тем наш век — век мощных движений народных масс, век, утвердивший значение народа как творца истории. Все это сделало закономерным и необходимым появление такого художника, как Дмитрий Шостакович.

Люди, годы, жизнь... Революция и строительство социализма. Великая Отечественная война, борьба против фашистских агрессоров, борьба за мир и счастье на земле. Тема жизни и смерти, воплощаемая как тема философская, этическая и социальная. Все это вошло в основное содержание творчества Шостаковича, его симфоний, опер, вокально-симфонических произведений, камерных вокальных циклов, квартетов.

Немало писалось о том, какое большое значение имеет в творчестве Шостаковича трагедийность. Его опера «Катерина Измайлова» — трагедия. Музыкальными трагедиями можно назвать многие его симфонии — Четвертую, Восьмую, Десятую, Одиннадцатую, Четырнадцатую, Пятнадцатую, а также некоторые квартеты, трио. Трагедийность проникает в его вокальные циклы, например, в цикл на слова Микеланджело.

Жанру трагедии свойственно воплощение антагонистических конфликтов, порожденных общественно-историческими противоречиями. Творчество Шостаковича (прежде всего симфоническое) в своей значительной части раскрывает центральный конфликт современности: столкновение мира победившего социализма с миром черной реакции, войны, фашизма. Бешеное сопротивление старого новому сопряжено с многими жертвами и катастрофами. Конечно, Шостакович, как и любой советский человек, знал, на чьей стороне будет конечная победа. «Но победы, при достижении которых рушатся царства агрессоров и империи огня, стали и железа, не даются без глубоких страданий, и за тяжело-звонкой поступью войны слышатся естественнейшие отзвуки биений миллионов человеческих сердец». Так писал Б. В. Асафьев в очерке о Восьмой симфонии Шостаковича¹. Надо ли удивляться тому, что Шостакович с его редкой отзывчивостью, чуткостью к «чужому» горю (оно для него не чужое — свое!) не мог пройти мимо страданий миллионов людей.

Трагедийность не есть пессимизм. В статье «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества», имеющей для Шостаковича программное значение, композитор говорил о духе жизнеутверждения, которым проникнуты великие тра-

¹ Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича. — Избр. труды, т. 5. М., 1957, с. 132.

гедии Шекспира, Гете, Бетховена, Чайковского. Заветы этих гениальных художников воспринял советский композитор. Трагедийные образы в его творчестве утверждают позитивные идеи, идеи советского революционного гуманизма.

Замыслы композиторов воплощаются в музыкальной «материи»; от ее качества, ее особенностей зависит судьба замысла, убедительность его реализации. Шостакович не стал бы тем, кем он стал, если бы его музыка не была отмечена редкой силой вдохновения, печатью высшего мастерства. Особенно хочется подчеркнуть новаторство композитора, выразившееся в смелом решении проблем музыкальной драматургии, своеобразии музыкального языка.

Шостакович никогда не порывал связей с традициями, связей, которые в его творчестве играют большую роль. Огромное значение имели для него традиции Мусоргского; этого композитора Дмитрий Дмитриевич особенно любил и чтит. Связь с Мусоргским ощутима и в относительно раннем произведении Шостаковича — опере «Катерина Измайлова», и в ряде произведений послевоенного периода. Как художник-новатор Шостакович переносил традиции опер и камерной вокальной музыки Мусоргского в сферу симфонизма (наиболее убедительные примеры — Одиннадцатая и Четырнадцатая симфонии), фортепианного творчества (некоторые из фортепианных прелюдий и фуг). Шостаковичу было близко мудрое и высокое искусство Баха. Его воздействие сказалось в Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой симфониях, прелюдиях и фугах. Он продолжил традиции героического симфонизма Бетховена, лирико-драматического симфонизма Чайковского. Много почерпнул из творчества Малера, творчества, в котором сказались некоторые важные эстетические стилевые тенденции художественной культуры XX века. В литературе о Шостаковиче упомянуты десятки композиторов разных стран и эпох, так или иначе влиявших на него или чем-то близких ему. А между тем Шостакович — один из наиболее самобытных, неповторимых художников нашего времени.

Возникает вопрос — как же определить отличие между эклектизмом и новаторством в искусстве? Суть дела здесь вот в чем. Эклектизм беспринципен, в этом, если можно так сказать, и заключается его эстетический принцип. Эклектическое творчество вбирает в себя различные, нередко случайные влияния, не перерабатывая их. Получается в большой мере механический комплекс разнородных стилевых тенденций, не дающий нового художественного качества. Художник-новатор не идет на поводу тех или иных традиций. Он подходит к ним избирательно, берет то, что ему нужно, переосмысливает усвоенное. Над всеми влияниями господствует могучая творческая индивидуальность автора. В результате — рождение нового стиля, нового направления. Все это должно быть

отнесено к Шостаковичу. Его творческая деятельность — ряд поразительных открытий. Он открыл новые типы музыкальной образности, по-новому трактовал музыкальные жанры и формы, перестроил сонатно-симфонический цикл, дав свое понимание симфонии, как современной музыкальной драмы, трагедии или эпопеи; открыл специфическую музыкально-интонационную сферу, в силу чего мы нередко узнаем его музыку по короткому мелодическому обороту. Нельзя не упомянуть о «ладах Шостаковича», своеобразно окрашивающих мелодию и все элементы музыкальной ткани. Богата, нова его «тембровая драматургия», трактовка оркестра и отдельных инструментов, которые, подобно актерам, произносят монологи, участвуют в диалогах, порой ведут «дискуссии».

Исторический опыт показывает, что новые тенденции в области музыкального языка обычно не сразу получают общее признание. Существует своего рода инерция слухового восприятия, преодолеть ее не так-то просто. Слух настроен на определенную музыкальную волну, он привык к определенным нормативам и отступление от них воспринимается как «беззаконие». Такие особенности восприятия бывают присущи и тем, кто обладает высокой музыкальной культурой, относится к числу квалифицированных слушателей.

В начале XX века возникли особые обстоятельства, затруднившие быстрое понимание новых музыкальных явлений. Общественные потрясения отразились и в музыкальном искусстве, оказав глубокое воздействие на его содержание и форму. Одним из последствий эпохи «великих перемен» явилась «музыкально-техническая революция». Длительный период эволюционного развития музыкальных выразительных средств сменился скачком. Границы художественных ресурсов в музыке внезапно раздвинулись. Композиторы-новаторы осваивали такие приемы, которые раньше находились за пределами музыкального мышления. Неудивительно, что ряд музыкантов старшего поколения не хотел принять «позднего» и даже «среднего» Скрябина, Стравинского, молодого Прокофьева. Проблема музыкальных «отцов и детей» приобрела особенную остроту.

Такой пытливый художник, как Шостакович, не мог не взять на вооружение многое из того, что возникло впервые в музыке XX века. Его музыкальный язык часто не соответствовал нормам, утвердившимся в прошлых столетиях. Это вызывало споры, упреки в модернизме, формализме. Плохо было не то, что не все сразу понимали и принимали некоторые произведения композитора, а то, что это непонимание приводило к неверным эстетическим обобщениям. Сейчас все это уже позади. Произведения, некогда критиковавшиеся, стали музыкальной классикой нашей эпохи.

Шостаковичу выпало огромное счастье быть современником Великого Октября, участвовать в строительстве социализма и коммунизма. Но его жизненный путь был труден. «Жизнь принесла Шостаковичу немало испытаний. Он проходил через них с мудростью великого человека». Так сказал Т. Н. Хренников в день похорон Дмитрия Дмитриевича. Шостаковичу были присущи и мудрость и мужество. Художник-коммунист, он шел по жизни вперед твердым шагом. Выше всего на свете было для него служение Родине, народу. Родине он отдал без остатка всего себя, всю свою жизнь.

ЮНОСТЬ

Есть в Ленинграде Подольская улица; она названа по имени одной из рот размещавшегося здесь когда-то Семеновского полка. Улица эта соединяет Загородный проспект с Обводным каналом. На углу Подольской и Загородного в доме № 2 (близ Технологического института) 25 сентября 1906 года родился Дмитрий Дмитриевич Шостакович (дата указана по новому стилю).

«С Ленинградом связана вся моя жизнь, — писал композитор. — Здесь я учился в консерватории... Мои первые симфонические сочинения прозвучали в исполнении замечательного оркестра Ленинградской филармонии. И где бы я ни жил, куда бы мне ни приходилось уезжать, я всегда чувствовал себя ленинградцем»¹.

Ленинградцем «по паспорту» Дмитрий Дмитриевич оставался до 1942 года. Но и в последующие годы, живя в Москве, он как человек и художник не отделял себя от города, который любил всей силой своей души. Образ Петербурга — Петрограда — Ленинграда по-разному воплощен в Седьмой, Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях.

Семья Шостаковичей впитала культурные и революционно-демократические традиции русской интеллигенции XIX — начала XX столетий².

Дед Дмитрия Дмитриевича (по отцовской линии) Болеслав Петрович еще в юные годы пошел по пути борьбы против царизма. Окончив гимназию и став служащим управления Нижегородской железной дороги, он вступил в московскую «Библиотеку казанских студентов» (землячество волжан), представляющую собой

¹ Шостакович Д. Пусть вечно будет он прекрасен. — «Смена» (Ленинград), 1957, 18 июня.

² Подробные сведения о семье композитора содержатся в книге С. Хентовой «Молодые годы Шостаковича». Л.—М., 1975.

одно из ответвлений тайной революционной организации «Земля и воля». Болеслав Шостакович распространял прокламации, вел организаторскую работу. Он сблизился с польскими революционерами и вошел в состав Польского комитета; установил контакт с кружком Ишутина, членом которого был Каракозов.

Самая яркая страница революционной биографии Болеслава Петровича, в ту пору девятнадцатилетнего юноши, — организация побега из пересыльной тюрьмы Ярослава Домбровского, ставшего впоследствии генералом, героем Парижской коммуны. Б. П. Шостакович спас этого замечательного человека, которому грозила смертная казнь. Болеславу Петровичу помогла Варвара Гавриловна Калистова, позже — его жена, бабушка Дмитрия Дмитриевича. Она была близка к семье Чернышевского и возглавляла швейную мастерскую (коммуну), организованную под влиянием романа «Что делать?». В бытность свою в Нижнем Новгороде Варвара Гавриловна сблизилась и с семьей Ульяновых, хорошо знала Илью Николаевича Ульянова.

Когда «Земля и воля» прекратила свое существование, предпринимались попытки создать новую организацию, целью которой должно было стать низвержение самодержавия. В этом деле активно участвовал Б. П. Шостакович.

Вскоре после покушения Каракозова (1866) начались аресты. Был арестован и Болеслав Петрович, находившийся тогда в Казани. Раскрылась его причастность к побегу Домбровского. Следствие по делу Болеслава Шостаковича вел П. А. Черевин, член следственной комиссии, возглавляемой М. Н. Муравьевым — палачом польского освободительного движения. Среди защитников престола Черевин — личность далеко не заурядная. Позднее он стал генералом, телохранителем и другом Александра III. Тем не менее ему не удалось подчинить своей воле молодого революционера и выпытать у него все нужные властям сведения. Болеслав проявил на допросах стойкость, мужество и актерские способности. Шостакович и другой заключенный Трусов испортили Черевину много крови. «Трусов и Шостакович, — вспоминал он, — играли комедию раскаяния, постоянно плача, ничего, однако, не показали ни о себе, ни о своих сообщниках. Многогоречивые их ответы в итоге ничего не значили и свидетельствовали о их ловкости и увертливости, между тем им обоим многое было, без сомнения, известно...»¹.

В речи, произнесенной на суде, обвинитель, министр юстиции, Д. Н. Замятнин, утверждал, что сын «чиновника Болеслав Шостакович» виновен «в укрывательстве заведомо го-

¹ Записки П. А. Черевина. (Новые материалы по делу каракозовцев.) Кострома, 1918, с. 33—34.

государственного преступника Ярослава Домбровского и в составлении для него подложных видов» (то есть документов)¹. Болеслава Петровича приговорили к ссылке на шесть лет в Томскую губернию. Его отправили туда по этапу. Вслед за ним последовала в Сибирь В. Г. Калистова.

Б. П. Шостакович жил первоначально в уездном городе. Потом удалось перебраться в Томск, куда к нему приехала Варвара Гавриловна.

Министру внутренних дел стало известно, что Болеслав Петрович пользуется большим авторитетом среди политических ссыльных и придерживается прежних убеждений. Стало известно о его «незаконной» встрече с одним из заключенных. В 1873 году Б. П. Шостаковича вместе с семьей выслали в Нарым. Здесь ему пришлось жить в гораздо более тяжелых условиях. Этот далекий северный край стал родиной отца композитора. Дмитрий Болеславович родился 11 октября 1873 года.

Прошло пять лет. Б. П. Шостакович получил возможность поселиться в Иркутске. Освобожденный от полицейского надзора, он проявил себя как талантливый и энергичный общественный деятель — литератор-публицист, путешественник-исследователь. Позже он служил управляющим иркутским отделением Сибирского торгового банка. Ему присвоили звание почетного гражданина Иркутска. Получив, наконец, право жить где ему заблагорассудится, он остался в Сибири, для которой сделал немало полезного. Бывший «государственный преступник» удостоился даже чести стать иркутским городским головой. Отойдя от революционной работы, он сохранял верность заветам 60-х годов, оставался передовым, неподкупно честным человеком.

Дмитрий Болеславович учился на естественном отделении физико-математического факультета Петербургского университета. Окончив в 1900 году университет, он остался жить в Петербурге и начал работать в основанной Д. И. Менделеевым Главной палате мер и весов. Позже он управлял лесными и торфяными разработками на Неве и Ириновской железной дороге, служил заводским инженером. Службу сочетал с общественной деятельностью, занимался краеведением.

Его женой стала Софья Васильевна Кокоулина, дочь управляющего золотым прииском в далекой Якутии. Таким образом, и отец и мать Дмитрия Дмитриевича были сибиряками. Софья Васильевна училась в Петербургской консерватории в фортепианном классе А. А. Розановой. Консерваторию она не окончила, занималась музыкально-педагогической деятельностью. Вышла замуж в 1902 году.

¹ Покушение Каракозова. Стенографический отчет, т. 2., М.—Л., 1930, с. 186.

Митя Шостакович рос вместе с сестрами — Марусей и Зоей. «Сын тихостью походил на девочку, Зоя озорничала, как мальчик, бойкая Мария рано обнаружила спокойный здравый смысл. Сестры верховодили, иногда обижая Дмитрия. Он никого не обижал, играл в детской»¹.

Мальчик рано начал приобщаться к миру музыки. Она была желанной гостьей в семье Шостаковичей. Этому способствовали и пианистка-мать и отец. Дмитрий Болеславович любил музыку, пел, играл на гитаре, рояле. В доме устраивались музыкальные вечера с участием друзей, знакомых. На этих вечерах звучали и цыганские романсы, их певал Дмитрий Болеславович. Они нравились маленькому Мите (спустя много лет Шостакович говорил, что он до поступления в консерваторию зачастую не умел верно оценить художественные достоинства музыкальных произведений). Но в те же годы мальчик познакомился с настоящим музыкальным искусством. Домашнее музицирование дало ему возможность узнать «Евгения Онегина» Чайковского. Немного позже он услышал эту оперу в Мариинском театре. Знакомая музыка расцвела красками оркестра. Шостакович — впоследствии изумительный мастер «тембровой драматургии» — соприкоснулся с новым для него миром музыкальных красок и был потрясен его богатством. Чайковский стал одним из любимейших композиторов Шостаковича. Впоследствии он говорил, что Чайковский занимает в его сердце «какое-то совсем особое место». В Чайковском он ощущал «частицу самого себя».

Пристрастился юный Шостакович и к камерной музыке. Она исполнялась на вечерах, устраиваемых родителями, звучала в соседней квартире, где жил инженер, игравший на виолончели; там часто музицировали. Мальчик слушал квартеты и трио Гайдна, Моцарта, Бетховена, Бородина, Чайковского.

Родители не ожидали, что их сын станет музыкантом. Здесь немалую роль сыграло то, что и отец, и многие из родственников были связаны с научной деятельностью. Предполагалось, что Митя пойдет по тому же пути. Мнение матери не изменилось и в более позднее время, когда мальчик, научившись немного играть на фортепиано, стал пробовать сочинять музыку. Софья Васильевна относилась к этим попыткам довольно скептически. Однако она считала, что ее дети должны получить музыкальное образование, в нем она видела одно из средств общекультурного развития ребенка. Софья Васильевна начала заниматься с Марией, которая была на три года старше Дмитрия². Затем пришла Митина

¹ Хентова С. Молодые годы Шостаковича, с. 69.

² Впоследствии Мария Дмитриевна стала пианистом-педагогом.

очередь. Ему было девять лет, когда мать усадила его за рояль и дала ему первый урок.

Влечение к музыке, природная одаренность ребенка дают основание предположить, что музыкальные занятия вызвали в мальчике интерес и быстро наладились. Ничего подобного! Он не хотел учиться играть на фортепиано, не хотел учить нотную грамоту. Его пришлось уговаривать. Мать настаивала, а Митя всячески уклонялся от занятий.

И все же настойчивость матери победила. По-видимому, сказался ее педагогический такт — по отзыву Дмитрия Дмитриевича она была «великолепным педагогом для начинающих».

Исключительные музыкальные способности сына проявились очень быстро. Мальчик был похож на царевича Гвидона из «Сказки о царе Салтане» — он рос как музыкант не по дням, а по часам. Выяснилось, что у мальчика абсолютный слух, замечательная музыкальная память. Он ничего не заучивал — музыка сама запоминалась. Хорошо читал ноты. Уже через месяц занятий Митя играл пьесы Гайдна, Моцарта, пытался сочинять.

В 1915 году мальчик стал учеником музыкальных курсов И. А. Гляссера, находившихся на Владимирском проспекте. Полгода он проучился в младшем классе у жены Игнатия Альбертовича Гляссера Ольги Федоровны, а потом перешел в класс к самому Гляссеру, которому было уже 66 лет. Учился он у крупных пианистов-мастеров К. Клиндворта, Т. Куллака. Предполагают, что ему довелось заниматься и с знаменитым Хансом Бюловым, учеником Листа. Выдающийся опытный педагог, он выработал свою систему развития фортепианной техники. «Его уроки принесли мне немалую пользу», — вспоминал Дмитрий Дмитриевич. И. А. Гляссер заложил прочные основы музыкально-технического развития пианизма Шостаковича. Его успехи по-прежнему были поразительны. Есть сведения, что одиннадцати лет он играл все прелюдии и фуги Баха из сборника «Хорошо темперированный клавир». Этому невозможно было бы поверить, если бы речь шла не о Шостаковиче!

Родители юного музыканта все-таки еще не расстались с мыслью о том, что их сын в будущем изберет какую-либо ученую профессию. В 1915 году его отдали в коммерческое училище М. А. Шидловской. Там большое внимание уделялось точным наукам. Но занятия, по-видимому, не очень ладились. Осенью 1917 года Дмитрий перешел в 13-ю гимназию. После Октября он учился в 108-й школе. Ею руководила крупный педагог М. Н. Стоюнина. В школе преподавали другие талантливые педагоги, известные ученые. Музыка была в почете. Устраивались концерты, в них обычно участвовали Дмитрий и Мария Шостаковичи. Учился Митя хорошо.

Увлеченный музыкой, он прекрасно усваивал немзыкальные предметы. Быть может, из Шостаковича и вышел бы ученый, но музыкальное искусство уже определило его жизненный путь.

Детство будущего композитора было озарено отсветами исторических событий тех лет. Где-то на далеких фронтах громыхала война, о ней говорили взрослые. Наступил 1917 год. Маленький музыкант жадно интересовался всем, что происходило тогда в Петрограде. Он уходил из дома, бродил по взбаламученным улицам. Однажды на его глазах какой-то полицейский или казак убил мальчика. Этот эпизод врезался в память, композитор вновь переживал его много лет спустя, когда писал Вторую симфонию, посвященную Октябрю. Вероятно, в первый раз он столкнулся с трагическим в самой жизни, он, ставший впоследствии великим мастером музыкальной трагедии. Я уже упоминал о знаменательной странице биографии Шостаковича: 3 апреля мальчик вместе с рабочими ходил к Финляндскому вокзалу, был на площади, когда В. И. Ленин выступал с речью, стоя на броневике.

В своем детском творчестве Шостакович пытался откликнуться на исторические события. Написал фортепианную пьесу «Солдат», навеянную мировой войной, «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции».

Говоря о предконсерваторских годах жизни Дмитрия Шостаковича, нельзя не сказать о его знакомстве с известным русским художником Б. М. Кустодиевым. Оно состоялось благодаря дочери художника Ирине, учившейся в одной школе с Шостаковичем. Кустодиев был пленен талантом юного музыканта. Возникла дружба — по словам И. Б. Кустодиевой, глубокая, нежная — между семьями Шостаковичей и Кустодиевых. Художник был уже не молод и тяжело болен. Игра невысокого бледного мальчика с вихрами на затылке увлекала Бориса Михайловича, и он, казалось, забывал даже о своей болезни. Значит, мальчик обладал какой-то особенной силой притяжения, он смог очаровать и девочку Иру и ее искушенного в вопросах искусства отца.

Кустодиев написал портрет Мити Шостаковича. Лицо — детское, но на нем отблеск артистизма. «Подчеркнут характер формирующейся живой и пытливой личности. Что-то сугубо индивидуальное, неопределимое словами схвачено во взгляде мальчика... Прелесть отроческого и уже глубоко человеческого облика в этом портрете...»¹ Правая рука лежит на нотной тетради — это какое-то сочинение Шопена. Слева надпись: «Моему маленькому другу Мите Шостаковичу — от автора».

¹ Богданов-Березовский В. М. Отрочество и юность. — «Советская музыка», 1966, № 9, с. 26.

В феврале 1917 года Шостаковичу «стало скучно заниматься у Гляссера», — как он сам потом говорил. Юный ученик в каком-то отношении перерос своего учителя. К тому же Игнатий Альбертович не проявлял никакого интереса к композиторской деятельности Дмитрия Шостаковича, не поощрял ее. Занятия прекратились. Весной того же года Митя стал брать уроки у А. А. Розановой, в классе которой когда-то занималась мать будущего композитора. Теперь его опыты в области сочинения музыки получили авторитетную поддержку. «Розанова считала, что мне, помимо рояля, необходимо заниматься композицией, — вспоминал Дмитрий Дмитриевич. — ...Летом 1919 года, видя мои упорные попытки к сочинению, меня повели к А. К. Глазунову... Глазунов сказал, что композицией заниматься необходимо. Авторитетное мнение Глазунова убедило моих родителей учить меня, помимо рояля, композиции. Он посоветовал поступить в консерваторию»¹.

Тогда еще не существовало музыкальных училищ, этого «среднего звена» музыкального образования. В консерватории принимали не только взрослых, но и детей. Осенью 1919 года Шостакович держал вступительный экзамен. Он исполнил несколько своих прелюдий. Экзаменаторы — А. К. Глазунов, М. О. Штейнберг, Л. В. Николаев высоко оценили дарование мальчика — пианиста и композитора.

В жизни Шостаковича начался новый, очень важный этап — консерваторские годы. То был период интенсивного роста молодого музыканта. Он учился у прекрасных педагогов и много у них почерпнул. Но его музыкальное развитие происходило не только в классах. Необычайно пытливый и работоспособный, он жадно стремился воспользоваться всеми возможностями для того, чтобы расширить свой художественный кругозор, научиться чему-либо полезному. Можно сказать, что он окончил не одну, а несколько консерваторий.

По фортепиано Шостакович некоторое время продолжал заниматься с А. А. Розановой. Потом он перешел в класс одного из крупнейших наших пианистов-педагогов Л. В. Николаева. Впервые молодой музыкант получил возможность работать под руководством такого большого мастера.

Ученик пианистов В. В. Пухальского и В. И. Сафонова, Леонид Владимирович Николаев имел также композиторское образование (его учителями по теории и сочинению были С. И. Танеев, М. М. Ипполитов-Иванов). Некоторые произведения Николаева (например, Соната для скрипки и фортепиано) пользовались известностью. Вот что писал о нем

¹ Шостакович Д. Д. Автобиография. — «Советская музыка», 1966, № 9, с. 24.

крупный советский музыковед А. А. Альшванг: «Всегда верный своим принципам, Л. Николаев может быть назван рационалистом в фортепианной педагогике. Но рационализм, то есть сознательное подчинение пианистической деятельности разумным принципам, никогда не приводит Л. Николаева к антихудожественным результатам. Он сохраняет мудрое равновесие между требованиями научного принципа и артистическим чувством меры. Вернее: его научный принцип артиста-педагога включает в себя требования, диктуемые художественными образами»¹.

В противовес так называемой классической авторитарной школе (одним из ее представителей был Гляссер), культивировавшей исключительно пальцевую технику, Николаев практиковал игру с использованием движений всей руки и плеча.

Класс Николаева окончил более 150 человек. К числу его воспитанников, помимо Шостаковича, принадлежат В. Софроницкий, С. Савшинский, М. Юдина, А. Каменский, П. Серебряков, Н. Перельман, В. Разумовская.

Леонид Владимирович не стал ломать основы фортепианной техники своего замечательного ученика, хотя они не соответствовали его собственным педагогическим принципам. Все свое внимание педагог-художник уделял исполнительской концепции, а это для Шостаковича было и важно и интересно. Л. В. Николаев очень ценил его композиторскую деятельность, помогал ему своими дельными советами. «Жаль, что Леонид Владимирович не вел класс сочинения», — говорил впоследствии Шостакович.

Много лет спустя он посвятил памяти своего учителя Вторую фортепианную сонату. «Николаев советовал мне больше заниматься вариационной формой. Поэтому финал сонаты я написал в форме темы с вариациями». Так говорил композитор автору этих строк.

По сочинению и оркестровке, а позже и полифонии Дмитрий Дмитриевич занимался в классе Максимилиана Осеевича Штейнберга, любимого ученика и зятя Римского-Корсакова. Штейнберг был одним из носителей корсаковских традиций. По словам Ю. А. Шапорина, он учил оркестровке так, как если бы автор «Снегурочки» и «Садко» незримо присутствовал в классе. Он в большой мере способствовал общему музыкальному развитию Шостаковича, привил ему любовь к классической музыке, помогал овладеть композиторским мастерством. Контрапункт и фугу Шостакович проходил в классе Н. А. Соколова. С огромным интересом слушал увлекательные и богатые содержанием лекции по истории музыки А. В. Оссовского.

¹ Альшванг А. Советские школы пианизма. Очерк четвертый. — «Советская музыка», 1939, № 7, с. 44—45.

Консерваторское преподавание теоретических дисциплин (гармония, контрапункт и др.) в большой мере зиждилось тогда на старой методологической основе; она сложилась еще в прошлом веке. Мы знаем, как бунтовал юный Прокофьев против школьных норм и правил. («Хотелось сочинять оперы с маршами, бурями, сложными сценами, а тут связывали по рукам и ногам какой-то скучной канителью»). Шостаковича, как художника, уже влекли непроторенные тропы. «Его музыка разговаривала, болтала, иногда весьма озорно», — вспоминал К. А. Федин, знавший композитора еще тогда, когда тот был мальчиком¹. Сама жизнь вносила в юношеское сознание много нового. «Митя Шостакович родился и творчески развивался в трудное время, — пишет один из старейших наших композиторов и музыковедов Ю. Н. Тюлин. — С одной стороны — отживающие традиции школьного преподавания, несущие в себе полезные зерна, но вступившие в глубокое противоречие с настоящими призывами художественной жизни; с другой стороны — обступившие молодого композитора плотным кольцом самые разнообразные веяния переломной эпохи, в которых было очень и очень трудно разобраться: какие из них окажутся плодотворными и какие — пустоцветом, несмотря на всю их притягательную силу?»². Но тот же Тюлин отмечал, что школьная догматика не мешала Шостаковичу вбирать в себя все рациональное и полезное. Овладевая высоким профессиональным мастерством, он вместе с тем не шел на какие-либо творческие компромиссы, «искал свой собственный путь, утверждая свою творческую свободу».

«Учился я с большим увлечением, я бы сказал восторженно», — вспоминал Дмитрий Дмитриевич. Однажды, говоря с ним о его Первой симфонии, я спросил, как ему удалось, еще будучи консерваторским студентом, в такой степени овладеть искусством оркестровки. «Это результат моих занятий с Максимилианом Осеевичем Штейнбергом», — ответил Шостакович, и в самом его голосе слышалась глубокая убежденность.

Вот характерные штрихи консерваторского периода жизни композитора. Хорошо известно: когда учитель не приходит на урок, ученики нередко радуются. Н. А. Соколов частенько пропускал занятия. И Шостакович стал ходить к нему на дом. Поистине — если Магомет не идет к горе... Соколову принадлежала научная работа о контрапункте («Имитации на *cantus firmus*»). Она не была издана, и Шостакович переписал для себя этот труд.

¹ Федин К. Горький среди нас. Вторая часть, 1921—1928. М., 1944, с. 38.

² Тюлин Ю. Юные годы Д. Д. Шостаковича. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 78—79.

В творческую биографию Дмитрия Дмитриевича вошел маститый А. К. Глазунов, много сделавший для молодого композитора. Похожие страницы встречаются в биографиях великих людей разных эпох. Вспоминается пушкинское:

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.

Глазунов, занимавший тогда пост директора Петроградской консерватории, сформировался как художник в 80-е годы прошлого столетия. Неудивительно, что многое в новой музыке было ему чуждо. Он принадлежал к числу тех, кто не мог признать творчество зрелого Стравинского, Прокофьева. Такой художественный консерватизм был вызван глубокой причиной — резким различием музыкальных мировоззрений. И было бы неверно полагать, будто Глазунов все принимал в творческой деятельности Шостаковича. О его игре он однажды сказал, что она немного суховата, отметив преобладание техники над чувством. Ознакомившись с дипломной работой Дмитрия Дмитриевича — Первой симфонией — предложил «поправки», смягчающие излишнюю, по мнению Александра Константиновича, резкость гармонии. Шостакович не спорил (как же можно было спорить с самим Глазуновым!), но оставил все в прежнем виде.

Беседуя с писателем В. Б. Шкловским о ранних сочинениях Шостаковича, Глазунов сказал такую знаменательную фразу: «Мне не нравится, но дело не в этом, время принадлежит этому мальчику, а не мне»¹. Мудрые слова! Не всякий смог бы их произнести.

Никто, кажется, в те годы не говорил о даровании «этого мальчика», о его будущем так убежденно и так верно, как старый директор. «Исключительно яркое, рано обрисовавшееся дарование. Достоин удивления и восхищения. Прекрасная техническая фактура, интересное, оригинальное содержание (5+)». Это запись Глазунова в экзаменационной ведомости по сочинению (1922). А вот что он записал в экзаменационной ведомости примерно через три года: «Яркое, выдающееся творческое дарование. В музыке много фантазии и изобретательности. Находится в периоде исканий... (5+)»².

«Шостакович — это одна из лучших надежд нашего искусства!» — сказал Глазунов администратору, попытавшемуся было лишить Шостаковича стипендии³.

Когда молодой музыкант серьезно заболел, Глазунов обратился в Наркомпрос с просьбой о помощи. Он писал: «Гибель такого человека была бы невозвратимой потерей для

¹ Шкловский В. Жили-были. М., 1966, с. 164.

² Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958, с. 367, 368.

³ Цит. по кн.: Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М., 1956, с. 250.

мирового искусства»¹. Да, в 1923 году, когда Шостаковичу еще не исполнилось семнадцати лет, Александр Константинович предвидел его мировое значение.

Глазунов не ограничивался словами, он материально поддерживал Шостаковича. Распорядился выдать ему стипендию из средств «Бородинского фонда», то есть из авторских начислений за спектакль «Князь Игорь». Выхлопотал для него академический паек. Эта помощь была, как мы увидим, весьма своевременной.

Музыкальному развитию Дмитрия способствовало его внеклассное общение с уже известными музыкантами и с товарищами по консерватории. Он стал членом кружка, в состав которого входил В. В. Щербачев — широко образованный ленинградский композитор и педагог. Встречи с ним были интересными и полезными. В своей педагогической деятельности он придерживался иных по сравнению со Штейнбергом принципов, во многом ориентируясь на современную музыку. По-видимому, юный Шостакович испытал влияние этого выдающегося человека. Кружок посещали Б. В. Асафьев, уже пользовавшийся известностью как музыкальный ученый и критик, дирижер Н. А. Малько, пианистка Н. О. Голубовская, а также другие музыкальные деятели. Из Москвы приезжали В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин. Кружок объединил зрелых музыкантов и «зеленую» молодежь. Его участники познакомились с новой музыкой — произведениями Стравинского, Хиндемита, Шенберга, французских композиторов, членов так называемой «шестерки». Возникали споры. На собраниях этого кружка Шостакович показывал свои ранние сочинения — фортепианные прелюдии, «Фантастические танцы», сюиту для двух фортепиано, вокальные «Басни Крылова» и, наконец, Первую симфонию, ставшую важным рубежом в творческой деятельности ее автора.

Существовал тогда другой кружок, состоявший всецело из учащихся композиторского факультета. Среди его членов были П. Э. Фельдт — впоследствии дирижер Ленинградского оперного театра имени С. М. Кирова, В. М. Богданов-Березовский, ставший известным критиком, композитор и дирижер Г. Я. Юдин (позднее он переселился в Москву). Входил в кружок и Митя Шостакович. Согласно воспоминаниям Г. Я. Юдина², он, по мнению студентов, а также и профессоров, стал лидером младшего поколения композиторской молодежи. Три члена кружка — Д. Шостакович, Г. Клеменц и П. Фельдт затеяли совместно написать фортепианный цикл — 24 прелюдии. Однако эта коллективная работа не была доведена до конца.

¹ Цит. по кн.: Хентова С. Молодые годы Шостаковича, с. 126.

² Юдин Г. За гранью прошлых лет. — В кн.: Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., 1966, с. 268—273.

Молодой музыкант жадно поглощал музыку. Часто играл в четыре руки с консерваторскими товарищами П. Фельдтом, композитором Н. Малаховским. Усердно посещал филармонические концерты и репетиции, спектакли бывшего Мариинского театра. А тогда в Ленинграде было что послушать, чему поучиться! Музыкальная жизнь города, как говорится, кипела. Выступали крупнейшие исполнители — отечественные и зарубежные. Назову Э. А. Купера, он был тогда главным дирижером Ленинградской филармонии и главным дирижером бывшего Мариинского театра (а также консерваторским профессором по дирижерскому классу). На концертной эстраде выступали дирижеры О. Фрид, Г. Абендрот, В. И. Сук. Покорил всех своим могучим дарованием дирижер О. Клемперер, гениальный интерпретатор Бетховена. Выступали замечательные пианисты Э. Петри, еще совсем молодые В. Горовиц, В. Софроницкий, знаменитый скрипач Ж. Сигети. В оперном театре Дмитрия Дмитриевича потрясло искусство певца-актера И. Ершова. Много лет спустя Шостакович говорил, что Ершов производил на него большее впечатление, чем Шаляпин.

Новая музыка все более увлекала молодого композитора. Его поразили произведения Прокофьева «Скифская сюита», балет «Сказка про шута». Прокофьев стал одним из наиболее уважаемых и чтимых Шостаковичем мастеров современного музыкального искусства. Увлёк и «Петрушка» Стравинского. В оперном театре Шостакович и его консерваторские друзья слышали впервые «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, оперы Вагнера, «Соломею» Р. Штрауса. Глубокое волнение вызвала опера австрийского композитора Альбана Берга «Воццек», услышанная Шостаковичем уже после окончания консерватории. По-видимому, она была близка ему гуманистической направленностью, вниманием к судьбе «маленького человека».

Молодой музыкант рано пристрастился к литературе. Большое влияние оказали на него Гоголь, Лесков (к произведениям которых он вскоре обратился в своем творчестве), Салтыков-Щедрин, Достоевский. Его любимыми поэтами стали Пушкин, Лермонтов, Блок. Из великих представителей зарубежной литературы наиболее близок был ему Шекспир.

Юношу привлекал спорт, особенно футбол. Он сделался завзятым болельщиком, профессионально разбирающимся в тонкостях этой игры. И даже писал впоследствии отчеты о футбольных матчах (первую такую статью он написал вместо заболевшего корреспондента; статья была напечатана в газете «Красный спорт»). Несмотря на постоянную занятость, Дмитрий Дмитриевич в последующие годы нашел время, чтобы окончить школу... футбольных судей. Думается, не слу-

чайно коллективный герой его первого балета «Золотой век» — футбольная команда.

Искусство, музыка, спорт не заслоняли «жизненной прозы», с которой приходилось очень и очень считаться. Шостакович жил трудно, потому что так жила тогда страна. В наше время композитор, написавший симфоническое произведение, знает: ему перепишут и партитуру, и оркестровые партии. А Шостаковичу пришлось самому расписывать оркестровые партии Первой симфонии, то есть выполнять огромную техническую работу! Было время, когда он каждый день путешествовал пешком (трамваи почти не ходили) с Николаевской улицы, где жили тогда Шостаковичи (теперь улица Марата), в консерваторию — туда и обратно. Путь не малый. Если же вечером он намеревался посетить оперный спектакль, надо было повторить эту прогулку — бывший Мариинский театр находится рядом с консерваторией.

В феврале 1922 года умер от пневмонии отец Дмитрия Дмитриевича. Материальное положение семьи резко ухудшилось. Вскоре Шостакович заболел туберкулезом. Пришлось для лечения поехать в Крым, в Гаспру. Это было связано с дополнительными крупными расходами. Как уже говорилось, Глазунов помогал семье, делал, что мог. Однако этих денег не хватало. Шостакович начал работать пианистом-киноиллюстратором. В период, когда кино было еще немым, фильмы сопровождалась игрой пианиста, он исполнял более или менее соответствующие сюжету фильма пьесы, иногда импровизировал. Это была тяжелая, утомительная работа. Шостакович играл во многих ленинградских кинотеатрах. Его импровизации привлекали внимание музыкально чутких зрителей. Некоторые советовали знакомым сходить в кинотеатр, послушать молодого неизвестного музыканта. Эта деятельность Шостаковича продолжалась около года. Ее пришлось оставить — служба в кино, поглощая массу времени и сил, не давала возможности сочинять.

Жизненные невзгоды закаливали юношу, воспитывали стойкость, силу воли. Примечательно, что уже в те годы начинают обозначаться некоторые важные черты внутреннего облика композитора. Известная тогда детская писательница, друг семьи Шостаковичей, Клавдия Лукашевич, говоря о пятнадцатилетнем мальчике, отметила: «...Митя Шостакович, которого я знаю от рождения, обладает кротким благородным характером, возвышенной, чистой, детской душой, любит чтение и все прекрасное и необыкновенно скромно». Так сказано в письме к А. В. Луначарскому¹. Как уже говорилось, юный Шостакович отличался исключительной работоспособ-

¹ З е л о в Н. Наркомпросовский стипендиат. — «Юность», 1967, № 10, с. 102.

ностью, был внутренне дисциплинирован. Ю. Н. Тюлин отмечает серьезность и деловитость «в самом лучшем смысле слова». Все эти качества Дмитрий Дмитриевич сохранил до конца своих дней. Но по свидетельству того же Тюлина, серьезность сочеталась в Шостаковиче с живостью характера. Он ценил юмор, острое слово и сам отличался неистощимым остроумием. Товарищи по консерватории помнят его шутки, забавные пародии. Неудивительно, что юмор, сатира занимают большое место в раннем творчестве композитора. Эти особенности характера Дмитрия Дмитриевича сохранились до середины 30-х годов. Позже характер Шостаковича отчасти изменился; некоторую роль здесь сыграла незаслуженно резкая критика его оперы «Катерина Измайлова».

Шостакович долгое время казался моложе своих лет (даже в 1940 году его называли юношей). Писательница Галина Серебрякова, хорошо знавшая молодого Шостаковича, отмечала аскетические черты его внешнего облика. Худой и бледный (с туберкулезом быстро справиться не удалось), застенчивый среди посторонних людей, он казался физически хрупким. Эта хрупкость не соответствовала той внутренней силе, которая с ранних лет и до последнего вздоха окрыляла автора «Ленинградской симфонии».

В 1923 году семнадцатилетний Шостакович окончил консерваторию по фортепианному классу (по классу сочинения он занимался еще два года). Его дипломная программа включала прелюдию и фугу Баха *cis-moll* из первого сборника «Хорошо темперированного клавира», Вариации *C-dur* Моцарта, Двадцать первую сонату Бетховена, Третью балладу Шопена, Юмореску Шумана, пьесу «Венеция и Неаполь» Листа. Кроме того, в другом своем выступлении он сыграл шумановский фортепианный концерт. Его исполнительское искусство получило высокую оценку. Глазунов назвал его вполне зрелым музыкантом. Скоро состоялось выступление Шостаковича в концерте кружка друзей камерной музыки. Он играл прелюдию и фугу *a-moll* Баха—Листа, «Аппассионату» Бетховена и свои сочинения. Бетховен, Шуман, Лист составляли тогда основу его концертного репертуара. Он отважился посвятить весь концерт произведениям Листа — на это могли решиться только очень сильные пианисты. Несколько позже Дмитрий Дмитриевич начинает уделять большое внимание Шопену.

«Пианизм Шостаковича не внешне виртуозный, а глубоко художественный, — писал Богданов-Березовский, имея в виду исполнение листовских произведений. — Техника на заднем плане. На переднем — мысль автора. Тем не менее технически все было совершенно»¹. Эти слова можно трактовать и

¹ «Жизнь искусства», 1925, № 8, с. 14.

как общую характеристику исполнительского искусства артиста. Позднее, говоря об исполнении Шостаковичем Шопена, композитор А. Н. Дроздов отметил, что пианист «на первый план выдвинул поэтическую сущность» шопеновской музыки¹. А. А. Альшванг запомнил «глубокую, меланхолическую и торжественную, чуждую всякой салонности, всегда серьезную трактовку произведений великого польского композитора»². Мне довелось слышать исполнение Шостаковичем музыки Шопена. Мои впечатления, в общем, совпадают с приведенными выше характеристиками. Шостакович, исполняющий Шопена и Листа, — пианист романтического плана. Иным он был, когда играл свою музыку. Тогда в его исполнении сказывался рационализм, видимо унаследованный от Л. Николаева, графическая отчетливость и ясность, чеканка ритма. Все эти особенности исполнительского искусства Дмитрия Дмитриевича вполне соответствовали фортепианному стилю его творчества; пианист и композитор, так сказать, действовали заодно. Добавлю, что Шостакович как интерпретатор своей музыки обладал огромной силой убеждения; тут сказывалась его творческая воля. Помню, как он играл в 30-х годах свой фортепианный концерт. Он мне тогда мало нравился. Но автор заставлял слушать себя, убеждая — я прав, это следовало сочинить именно так, а не иначе! (Позже я сам с увлечением играл концерт на экзамене.)

Теперь пришло время поговорить о юношеском творчестве Шостаковича.

Его композиторская деятельность всегда была очень интенсивной. И в ранние годы он много сочинял. К сожалению, часть своих ранних сочинений Шостакович уничтожил. Была уничтожена и его первая опера «Цыганы» по Пушкину.

Вот перечень помеченных опусом произведений Шостаковича, относящихся к 1919—1924 годам: ор. 1 — Скерцо (сочинено для фортепиано, потом оркестровано); ор. 2 — восемь прелюдий для фортепиано; ор. 3 — Вариации для оркестра; ор. 4 — две басни Крылова для голоса (меццо-сопрано) с оркестром; ор. 5 — Три фантастических танца для фортепиано; ор. 6 — Сюита для двух фортепиано; ор. 7 — Скерцо для оркестра; ор. 8 — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели; ор. 9 — три пьесы для виолончели и фортепиано (Фантазия, Прелюдия, Скерцо). Далее следует дипломная работа — Первая симфония. Период ученичества кончается³.

За исключением «Фантастических танцев» Шостакович не

¹ Концерт пяти пианистов. — «Музыка и революция», 1927, № 2, с. 33.

² Альшванг А. Советские школы пианизма. — «Советская музыка», 1939, № 7, с. 48, 49.

³ Долгое время 1-м опусом композитор считал Три фантастических танца, так как это было его первое опубликованное произведение. Позже он изменил порядок опусов.

опубликовал тогда ни одно из ранних своих сочинений, написанных до Первой симфонии. Остались ненапечатанными (и не помеченными опусом) также юношеские романсы на слова Пушкина и Лермонтова, опера «Цыганы». Спустя много лет в «Музыкальном наследстве» были опубликованы с разрешения автора фортепианные прелюдии и басни Крылова¹.

Остановимся на прелюдиях. Разумеется, их нельзя назвать зрелыми сочинениями. Но и в этих пьесах уже сказался своеобразный, сильный талант молодого автора. Он ищет свежие приемы, нащупывает свой самобытный путь. Вместе с тем музыкальному языку этих миниатюр чужды искусственная сложность, вычурность.

В прелюдиях начинают намечаться отдельные черты творческого облика Шостаковича. Почерк композитора ощутим в прелюдии a-moll, изящной и шутливой. Она предвосхищает некоторые элементы стиля Первой симфонии. Обращает на себя внимание характерная для Шостаковича прозрачность фортепианного стиля, преобладание отрывистой звучности (staccato). Музыка прелюдии Des-dur привлекает тонкостью эмоциональных оттенков, психологической насыщенностью. Мы угадываем в ней будущего мастера, который запечатлет своей музыкой разнообразные движения человеческой души.

В каждой из прелюдий есть типично русские мелодические обороты. Тяготение к русской песенности проявилось и в прелюдии f-moll. Интересно, что начальная интонация ее темы совпадает с первым оборотом темы хора «Девятое января», сочиненным тридцать лет спустя (потом эта мелодия вошла в Одиннадцатую симфонию «1905 год»). Прелюдия f-moll принадлежит к числу тех произведений, в которых кристаллизовалась одна из интонационных сфер творчества композитора.

Надо сказать и о «Баснях Крылова» (1922) — «Стрекоза и Муравей», «Осел и Соловей». Свойственное Шостаковичу тяготение к юмору, сатире побудило его обратиться к знаменитому русскому баснописцу. Вторая басня должна была особенно увлечь Шостаковича — в ней остро поставлена тема искусства и его «критиков». Любопытна в этом произведении музыкальная характеристика Осла. Можно было бы говорить здесь о влиянии Прокофьева, но его музыки Шостакович тогда еще не знал.

Вариации для оркестра op. 3 и некоторые другие произведения отразили влияние «Могучей кучки», воспринятое отчасти через учителя Дмитрия Дмитриевича — М. О. Штейнберга. Показательна в этом смысле Прелюдия № 2. Эпический склад ее музыки подчеркнут плотным аккордовым изло-

¹ Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., 1966, с. 277—298.

жением, «колокольными» звучностями. Эти стилевые черты — приметы «кучкизма». Очень «по-корсаковски» сделана музыкальная характеристика Соловья в басне Крылова. Когда автор показал ее Максимилиану Осеевичу, тот добродушно сказал: «Ну, Митя, это место ты взял из «Снегурочки». Но корсаковское влияние было в творчестве Шостаковича скоропреходящим.

«Фантастические танцы», опубликованные в 1926 году, быстро приобрели известность и даже вошли в музыкально-педагогический репертуар. Как и некоторые ранние прелюдии Шостаковича, Танцы привлекают акварельной тонкостью, прозрачностью, изяществом звучания, живым, непосредственным юмором. Автор и тут не ограничивает себя старыми традициями; вместе с тем его музыкальный язык свободен от излишних сложностей. Примечательно, что первая из пьес была сочинена в 1920 году четырнадцатилетним мальчиком!

Иные особенности художественной личности композитора проступают в Сюите для двух фортепиано (1922), посвященной памяти отца. Наряду с гротеском есть здесь и глубина, большая драматическая выразительность.

Таким образом, помимо скерцозной линии, получившей в произведениях молодого Шостаковича значительное развитие, наметилась и другая линия его творчества, связанная с воплощением сильных, глубоких чувств.

Оркестровое Скерцо ор. 7, Трио и виолончельные пьесы непосредственно предшествовали Первой симфонии. Они в известной мере подготовили ее образный строй, ее интонационную сферу, приемы оркестровки.

Уже в период работы над Первой симфонией Шостакович написал две пьесы для струнного октета (4 скрипки, 2 альты, 2 виолончели) — Прелюдию и Скерцо. Здесь снова обозначились те две линии творчества композитора, о которых говорилось в связи с сюитой. Прелюдия отличается значительностью содержания. В этой музыке — раздумье, возвышенная лирика. Отсюда тянутся нити к медленным частям ряда последующих циклов Шостаковича — симфонических и камерных. Ну, а скерцо — это линия шуток, иронии.

Творчество молодого композитора, как и его исполнительское искусство, получило необычайно высокую оценку. Критик В. Вальтер писал: «В игре Шостаковича... радостно-спокойная уверенность гения. Мои слова относятся не только к исключительной игре Шостаковича, но и к его сочинениям»¹. Шостаковичу было семнадцать лет, когда его называли гением и не в приятельской беседе, а на страницах прессы!

¹ Вальтер В. Концерт Дмитрия Шостаковича. — «Театр», 1923, № 12, с. 4.

Неверно было бы, однако, предположить, что молодой автор слышал только восторженные похвалы. 20 марта 1925 года в Москве в Малом зале консерватории состоялся камерный концерт, посвященный творчеству двух представителей композиторской молодежи — В. Я. Шебалина и Д. Д. Шостаковича. Из сочинений Дмитрия Дмитриевича исполнялись Трио, «Фантастические танцы», пьесы для виолончели, Сюита для двух фортепиано. В исполнении Трио и Сюиты участвовал совсем еще юный Л. Н. Оборин. Шостакович придавал концерту большое значение — то была его первая творческая встреча с московской публикой. Но москвичам Шебалин понравился значительно больше. Очевидно, произведения Шебалина показались более зрелыми, «солидными». Шостаковича критиковали. Он был огорчен своим неудачным московским дебютом.

К тому времени Дмитрий Дмитриевич уже почти завершил Первую симфонию. Она знаменовала собой четкий рубеж в творческой жизни ее автора. Закончились годы музыкального ученичества; композитор стал самостоятельным художником.

Замысел Первой симфонии относится к 1923 году; тогда же, по-видимому, были сделаны некоторые эскизы, наброски этого сочинения. К более основательной работе над симфонией композитор приступил в октябре 1924 года. Он начал со второй части — Скерцо. В феврале 1925 года Шостакович закончил клавишную часть. Финал не ладился, и Шостакович стал оркестровать сочиненные части, а также расписывать оркестровые партии. Партитура всего произведения была окончательно завершена к 1 июля. Ленинградский критик Н. Малков, ознакомившийся с симфонией в фортепианном переложении, отметил «свежесть и цельность музыкальной мысли, ее молодой стремительный бег». Эти слова действительно приложимы к Первой симфонии Шостаковича, хотя и не являются ее исчерпывающей характеристикой. Впрочем, Малков писал также о том, что содержание творчества композитора становится более глубоким, а техника более уверенной.

Симфония стала дипломной работой Шостаковича. В 1925 году он окончил композиторский факультет и был зачислен в аспирантуру. Его педагогом по сочинению остался М. О. Штейнберг. Аспирантские занятия продолжались до 1930 года.

Премьера симфонии состоялась 12 мая 1926 года. Оркестром Ленинградской филармонии дирижировал Н. А. Малько. Помимо симфонии Шостаковича в программу входили «Поступь Востока» И. Шиллингера и кантата «Двенадцать»

Ю. Вейсберг¹. Программа была составлена из сочинений, исполнявшихся впервые.

Вполне понятно волнение, с которым молодой композитор ждал этого концерта, ставшего важным событием в его жизни. Особенно беспокоило его качество оркестровки. Впервые он написал такую большую, сложную партитуру и не был уверен, что все получилось как надо. 10 мая после репетиции Дмитрий Дмитриевич позвонил по телефону матери: «Все в порядке, все звучит». Ночь перед 12 мая он не спал. Симфония имела выдающийся успех. Скерцо было повторено по требованию публики. Когда Шостакович, казавшийся совсем мальчиком, вышел на вызовы, публика устроила ему овацию.

Не все музыканты были единодушны в оценке нового произведения. Штейнбергу мало понравилась третья — медленная часть. Малько считал, что третья и четвертая части хуже двух первых. По его словам (в письме к Н. Я. Мясковскому), Б. В. Асафьев очень хвалил симфонию, однако в печати отзывался о ней хотя и положительно, но сдержанно. Н. М. Стрельников отметил плюсы и минусы произведения («Наряду с ростками нового искусства, много нарочитого, выдуманного, неоправданного»). «Весьма прохладно», по словам Шостаковича, встретили симфонию представители «современничества» — деятели Ассоциации современной музыки, представлявшей собой «левый» фланг тогдашнего музыкального искусства (в числе этих деятелей был тогда и Асафьев). А молодые московские композиторы, которым Шостакович показывал симфонию еще до ее публичного исполнения, пришли в восторг. Так, например, В. Я. Шебалин, по его собственным словам, был поражен и восхищен.

Критику симфонии отчасти можно объяснить тем, что молодой автор не обладал еще достаточным творческим опытом и не смог создать произведение, во всех отношениях совершенное. Но имело место и недопонимание особенностей стиля композитора, его смелых и плодотворных творческих поисков.

Первую симфонию ждала счастливая судьба. Через несколько лет она вошла в репертуар крупнейших дирижеров мира. В 1927 году ее исполнил в Берлине Бруно Вальтер, в 1928-м в Филадельфии — Леопольд Стоковский, в 1931-м в Нью-Йорке — Артуро Тосканини. Сейчас, когда пишутся эти строки, со времени премьеры симфонии прошло полвека, а она остается репертуарной, звучит во многих городах и у нас и за рубежом.

Первая симфония крепко спаяна с жизнью. Даже критики буржуазных стран слышали в ней зовы новой советской эпохи. «Это голос нового поколения в музыке и жизни», — пи-

¹ И. Шиллингер — в то время молодой композитор — впоследствии оставил нашу страну.

сал журнал «Мюзикал Америка» (1939). «Эта партитура действительно вдохновлена революционной Россией, которая с детских лет воспитывает Шостаковича», — читаем в статье О. Даунса. Отмечая отсутствие в симфонии программы, литературного сюжета, критик считает, что композитор тем не менее рассказывает «о себе и о своем времени»¹. Очень важное признание! Ведь, в сущности, эти слова можно отнести ко всему симфонизму Шостаковича. Он и в последующие годы часто обходился без программы, без литературного текста, но это не мешало ему воплощать темы и образы нашей эпохи.

Представляет интерес отклик одной из пражских газет. Автор статьи, известный писатель и литературный критик Макс Брод, сообщая об исполнении Первой симфонии Шостаковича, дает ей такую характеристику: «Музыка, зажигающая с первых тактов, целый мир музыки, полный контрастов: энергии, мягкости, мечты, воинственных акцентов, ликования, страдания и освобождения». О второй части: «Это торжество неисчерпаемой силы народной национальной музыки». В медленной части и в финале «встречаются некоторые примитивизмы, но вместе с тем чувствуется страстная сила настоящей молодости»².

Говоря «о себе и о своем времени», композитор создал образ человека, начавшего свой жизненный путь и соприкоснувшегося с бурной, кипучей действительностью. Музыка этого произведения наполнена молодой горячий любовью к жизни. В нем действительно есть энергия и мечта, но также юмор, ирония, комедийность.

Первая симфония существенно отличается от симфоний-трагедий Шостаковича, цикл которых был открыт Четвертой симфонией. Однако здесь нетрудно обнаружить зерна трагедийности; даже там, где она, безусловно, отсутствует, ощущается какая-то настороженность, иногда скрытая тревога. Таков вступительный раздел. Он сочетает юмор с некоторой таинственностью, затаенностью. Развивая музыкальный материал вступления, композитор словно ищет тему, которая станет главной мыслью первой части: здесь рождаются интонационные зерна, позже они прорастут тематическими побегами.

Постепенно кристаллизуется главная тема первого Allegro — энергичная, собранная. Она насыщает первую часть ритмами мужественного марша, живыми демократическими интонациями. Однако волевое мужественное начало еще не проявляет себя полностью. Музыке присуща сдержанность, затаенность. Новая тема (побочная партия) акварельна и в

¹ «New York Times», 1939, 16 янв.

² «Prager Tageblatt», 1935, 14 февр.

этом смысле родственна вступлению: у флейты — капризная мелодия, напоминающая лирический вальс, но опять-таки с оттенком иронии.

Образы вступления то и дело вторгаются в течение новых музыкальных мыслей. Так, развертывание главной темы *Allegro* прерывается вторжением вступительной темы (труба). Образы вступления возникают и в побочной партии.

Таковы характерные черты экспозиции. В разработке этой части впервые прорывается волна драматических чувств. Похожая на марш главная тема звучит *fortissimo*, сочетаясь с второй темой. Здесь наиболее полно выявлены те качества главной темы, которые были присущи ей и раньше, но до поры до времени находились в скрытом виде (огонь под пеплом). Вторая тема переосмыслена, она приобрела качества, ранее ей не свойственные. Изящная, несколько изысканная мелодия в духе вальса становится резкой, решительной, почти неистовой. Жесткий гармонический язык, энергично вступающая группа ударных инструментов усиливают впечатление, производимое кульминацией.

Описанный фрагмент очень экспрессивен и в этом смысле близок многим страницам зрелого творчества Шостаковича. Отметим типичное для него переосмысливание темы, приобретающей теперь «злую» эмоциональную окраску. Но лаконичность кульминационного эпизода не характерна для ряда последующих симфоний того же автора. В дальнейшем он будет тяготеть к значительно более протяженным волнам музыкального развития, строить долго длящиеся «кульминационные плато». А здесь огонь, ярко вспыхнув, не разгорается в бушующий пожар.

Рассмотренная нами кульминация повторена в заключительном разделе первой части. И снова композитор не дает того широкого развития музыкального материала, которое отличает его последующие симфонии, начиная с Четвертой.

Замечу также, что оба кульминационных эпизода резко выделяются на фоне остальной музыки первой части, которой в целом не свойственны столь большая напряженность и драматизм.

Вторая часть — скерцо прокофьевского типа: дерзкий смех и буйный порыв. Эта часть цикла трактуется Шостаковичем традиционно (в смысле понимания жанра); она далека от «злых» скерцо из Восьмой, Десятой симфоний, Первого скрипичного концерта. Более сложна по своему содержанию медленная часть (*Lento*). Ее главная — лирическая тема — передает возвышенное, светлое настроение, образы природы (тут возможны аналогии с медленными частями скрябинских симфоний). Вместе с тем *Lento* содержит музыкальные мысли иного рода: остроритмованный повелительный мотив и призывную, похожую на марш мелодию, напоминающую рево-

люционные песни. В мир покоя врываются настойчивые голоса, они напоминают: «покой нам только снится».

Финал — самая динамичная часть цикла. Ее основное музыкальное содержание — мелодии декламационного, патетического склада и вихревое, несколько скерцозное движение. Это один из «многозначных» образов Шостаковича, его нельзя прямолинейно отнести к категории «негативных» или «позитивных». Тут кипение жизни, борьба.

В финале гораздо сильнее, чем в первой части, ощущается тревога, внутренняя напряженность. Когда она достигает максимума, звучание оркестра вдруг обрывается. Внезапно наступившую тишину нарушают тяжелые, гулкие удары литавр. Это волевой мотив из медленной части, данный в обращении. Здесь раскрывается его фатальный смысл. Он определяет значение кульминации финала, являющейся одновременно генеральной кульминацией всей симфонии.

Произошла катастрофа, погиб человек — такими словами можно определить содержание этой страницы. А дальше звучит скорбное *Largo*. В нем проступают черты похоронного шествия.

Кончается симфония не трагически. Жизнь берет свое. «Вперед, вперед!» — этот призыв как бы звучит в последних тактах произведения.

Шостакович стоял на пороге большого мира человеческой жизни, мира, где бушуют раскаленные страсти, где сталкиваются в непримиримой борьбе любовь и ненависть, жизнь и смерть. Он только начал проникать в этот мир, начал ощущать его противоречия и контрасты. Первая симфония — замечательный по талантливости пролог к «шекспировскому» симфонизму Шостаковича.

Несмотря на «кучкистские», «корсаковские» влияния, сказавшиеся в ранних сочинениях композитора, автор симфонии далеко отошел от традиций школы Римского-Корсакова. Он и в последующие годы не стал ее представителем, избрав свой самостоятельный путь. Правда, симфония отмечена различными стилистическими влияниями, но так почти всегда бывает в первых крупных сочинениях молодых авторов. Некоторые из этих влияний носили случайный характер, не соответствовали природе творчества Шостаковича. Я имею в виду воздействие музыки Скрябина, сказавшееся в *Lento*, в певучих эпизодах финала. Скрябин стал тогда «властителем дум и чувств» большей части композиторской молодежи. Однако Шостаковичу он не был внутренне близок, да и впоследствии не стал таковым. Несравненно ближе была ему буйная и озорная муза молодого Прокофьева. В симфонии ощущается также влияние Стравинского довоенного периода (труба во вступлении и несколько «марионеточная» тема вальса из первой части заставляют вспомнить аналогичные фрагменты

«Петрушки»). Но и это влияние случайно: молодой Шостакович впоследствии увлекался Стравинским, однако его интересовали другие стороны творчества этого мастера.

Не все одинаково удалось Шостаковичу в этом раннем произведении. Порой заметны пестрота, неровность стиля. Вместе с тем ощущается прекрасное владение композиторской техникой. Шостакович уже тогда отлично чувствовал оркестр, как целое, и в то же время глубоко постигнул природу отдельных оркестровых инструментов. Оркестровая драматургия симфонии отмечена замечательными открытиями. Таково, например, соло фортепиано в скерцо; его не ожидаешь, и внезапное появление на авансцене этого «актера» производит блистательный эффект. Укажу еще раз на соло литавр в финале, это тоже открытие!

Первая симфония побудила всех ценителей музыки еще больше верить в ее автора. С именем молодого композитора теперь связывалось еще больше надежд.

ПОИСКИ ПУТИ

Итак, Шостакович стал аспирантом Ленинградской консерватории. Жил он по-прежнему трудно. Мать, Софья Васильевна, после смерти мужа все силы и помыслы отдавала детям. Беспредельной была ее любовь к сыну, масштабы дарования которого она теперь вполне осознавала. Но существенно улучшить материальное положение семьи она не могла.

Помощь на сей раз пришла с той стороны, откуда ее совсем не ожидали. Помог командующий Ленинградским военным округом Б. М. Шапошников. Он узнал о Шостаковиче от М. Н. Тухачевского, познакомившегося с композитором благодаря Н. С. Жилияеву. Видный музыкальный деятель Жилияев в гражданскую войну служил под командованием Тухачевского, продолжал общаться с ним. Человек очень музыкальный, Тухачевский оценил талант Шостаковича и попросил Б. М. Шапошникова помочь молодому композитору.

К этому же, примерно, времени относится событие, повлиявшее на личную и творческую жизнь Шостаковича. Однажды, придя домой, он сказал матери: «Я нашел друга. Удивительного. Он придет завтра». Это был Иван Иванович Соллертинский.

Выразительную характеристику этого человека дал хорошо его знавший Ираклий Андроников. «Разнообразие и масштабы его дарований казались непостижимыми. Талантливейший музыковед, театровед, литературовед, историк и теоретик балетного искусства, лингвист, свободно владевший двумя десятками языков, человек широко эрудированный в сфере искусств изобразительных, в области общественных наук, истории, философии, эстетики, великолепный оратор и публицист, блистательный полемист и собеседник, Соллертинский обладал познаниями поистине энциклопедическими. Но эти обширные познания, непрестанно умножаемые его феноме-

нальной памятью и поразительной трудоспособностью, не обременяли его, не подавляли его собственной творческой инициативы... Наоборот! От этого только обострялась его мысль — быстрая, оригинальная, смелая»¹.

Соллертинский был врагом рутины, ненавидел пошлость, дурной вкус, посредственность. Его восхищало все талантливое, новое, оригинальное. Он мог ошибиться, перегнуть палку. Но он никогда не оставался равнодушным. По словам Шостаковича, Соллертинский «всегда или любил или ненавидел».

Ему было присуще также остроумие; некоторых оно пугало: худо приходилось тем, кого он высмеивал. Он находил повод для юмора, шутки там, где другие его не смогли бы найти.

Рассказывали о том, как однажды Иван Иванович читал лекцию о Пушкине. Кто-то подал ему записку: правда ли, что жена Пушкина была любовницей Николая Второго? Всякий другой или не стал бы отвечать или указал бы автору записки на его ошибку. Но Соллертинский ответил: «Видите ли, жена Пушкина умерла в 1863 году, а Николай Второй родился в 1868 году; нет, не смогла быть, совсем немного не дожила».

С Соллертинским Шостакович познакомился еще будучи студентом консерватории, но дружба возникла не сразу. Иван Иванович, в ту пору совсем молодой человек, был страстным любителем музыки и аккуратно посещал все филармонические концерты. Одевался бедно, как и многие тогда одевались. Впрочем, внешний вид не имел для него никакого значения. О нем говорили, что он помнит наизусть всего Шекспира и Пушкина, Аристотеля и Платона. «С ним, вероятно, очень трудно общаться, — думал Шостакович, — ведь это необыкновенная личность».

Но когда молодой композитор сблизился с Соллертинским, оказалось, что он человек простой, веселый, вполне «земной». В воспоминаниях Шостаковича о своем друге есть такая фраза: «И я лишний раз убедился в том, что настоящий большой человек всегда прост, всегда скромен». Этими качествами в полной мере обладал и сам Дмитрий Дмитриевич. В своем друге он видел как бы отражение некоторых важных черт своей личности.

Соллертинский раздвинул рамки музыкальных симпатий и привязанностей Шостаковича. Под его влиянием Дмитрий Дмитриевич начал внимательно изучать музыку Брамса, Малера, Брукнера. Интерес к Малеру вскоре сказался на творчестве композитора. Иван Иванович привил своему другу любовь к И. Штраусу, Оффенбаху (раньше Шостакович не

¹ Андроников И. К музыке. М., 1975, с. 63.

представлял себе, как может серьезный музыкант увлекаться «легкой музыкой»).

Соллертинский поверил в огромное дарование Шостаковича, морально поддерживал его, поощряя наиболее смелые эксперименты. Вместе с тем он и по отношению к Шостаковичу был требователен, не шел на компромиссы. Соллертинский отважно защищал от критических нападков оперу «Нос», считая ее новым словом в искусстве. И критиковал балет «Светлый ручей», поскольку он не вполне отвечал строгим требованиям, предъявляемым Соллертинским к творчеству.

Не без воздействия Шостаковича Соллертинский стал все больше и больше уделять времени музыкальной деятельности. Много лет он работал в Ленинградской филармонии, пройдя путь от лектора до художественного руководителя.

В 1944 году Шостакович потерял своего друга, скончавшегося в расцвете творческих сил. Памяти Соллертинского Дмитрий Дмитриевич посвятил одно из лучших своих камерных произведений — Трио.

Укреплялись творческие связи Шостаковича с москвичами. Он показывал Первую симфонию Н. Я. Мясковскому, внимательно выслушал все его замечания. По словам автора симфонии, он судил «взыскательно и справедливо». Укреплялась дружба с В. Я. Шебалиным, высоко ценившим творческие достижения молодого ленинградского товарища.

«После окончания консерватории, — писал Шостакович, — передо мной встала проблема: кем быть — пианистом или композитором? Побороло второе»¹.

Побороло, но не сразу. В течение нескольких лет Дмитрий Дмитриевич продолжал интенсивную исполнительскую деятельность, выступая с произведениями разных авторов. Играл концерты Шопена, Первый концерт Чайковского, Первый концерт Прокофьева. Скоро он выдвинулся в первый ряд советских пианистов тех лет.

В конце 1926 года стало известно, что в 1927 году в Варшаве состоится Первый международный конкурс пианистов имени Шопена. Было решено послать на конкурс молодых советских пианистов. Учитывалось, что эта акция очень ответственна. В первый раз советские исполнители должны были представлять нашу страну на международном состязании; происходило оно в буржуазной стране, где нельзя было ожидать со стороны жюри особенных симпатий по отношению к Советскому Союзу. Государственный ученый совет (ГУС) при Наркомпросе наметил для участия в конкурсе двух москвичей — Л. Оборина и Г. Гинзбурга, двух ленинградцев — В. Софроницкого и Д. Шостаковича, киевлянина

¹ Шостакович Д. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1956, № 9, с. 11.

В. Горовица. Скоро выяснилось, что Софроницкий и Горовиц в Варшаву не поедут. К оставшимся в списке пианистам добавили Ю. Брюшкова (Москва) и И. Шварца (Ленинград).

Конкурсная программа из произведений Шопена включала обязательный номер — Полонез *fis-moll* — и по выбору одну балладу, две прелюдии, два ноктюрна, два этюда, две мазурки.

Шостакович, готовясь к конкурсу, вложил в это дело все свои силы.

За неделю до отъезда 14 января 1927 года пять советских пианистов выступили с исполнением конкурсной программы в Большом зале Московской консерватории. Порядок выступлений был установлен жеребьевкой. Первым вышел на эстраду Григорий Гинзбург. Талантливый пианист, получивший на конкурсе четвертую премию, он в Москве играл не очень интересно и имел малый успех. Потом выступал Дмитрий Шостакович. Его игра отличалась особенной поэтичностью — тонкой, пожалуй, несколько хрупкой. Шостаковича хорошо принимали. Следующим был Юрий Брюшков, уже достаточно известный московской публике. Наибольший успех имел выступивший четвертым Лев Оборин. Публика настойчиво требовала повторения этюда *Ges-dur*, но бисы не разрешались, и этюд не был повторен.

Иосиф Шварц оказался в невыгодном положении — он играл последним. Время перевалило за полночь, публика устала и уже успела отдать все свои симпатии Оборину. Отчасти в силу этих обстоятельств исполнение И. Шварца было холодноватым и формальным. На конкурс он не поехал.

После концерта о Льве Оборине говорили как о несомненном претенденте на одну из премий. Пианист покориł и жюри, и варшавскую публику. Он получил первую премию, Гинзбург, как уже говорилось, четвертую, а Брюшков и Шостакович получили почетные дипломы.

Друзья Шостаковича надеялись на большее. То, что ему не дали премию, впоследствии объясняли болезнью, снизившей качество исполнения. Он плохо себя чувствовал, и по его возвращении известный ленинградский хирург Греков (в доме которого Федин впервые увидел и услышал Митю Шостаковича) сделал ему операцию по поводу аппендицита. Но была, по-видимому, и другая причина. Присуждение премий советским пианистам не могло не вызвать неудовольствия в польских реакционных кругах. Эти круги, несомненно, считали, что жюри «перестаралось», наградив премиями (в том числе первой премией!) двух представителей СССР. И было немыслимо в таких условиях дать советским артистам три премии (из четырех), «обидев» польских пианистов. Третью премию дали Р. Эткиной, хотя она явно уступала Шостаковичу, о чем писали в газетах.

Шостакович был разочарован. Мучило ощущение несправедливости. По окончании конкурса Дмитрий Дмитриевич выступал в Варшаве и провинциальных польских городах. Помимо других произведений он играл свою Первую сонату.

Молодому Шостаковичу довелось также побывать в Берлине. Он ездил туда вместе с Обориным. Гуляя по чопорным, отлично благоустроенным улицам германской столицы, Дмитрий Дмитриевич, конечно, не мог себе представить, что, когда он снова попадет в этот город, на месте домов будут мрачные развалины — последствия преступной войны, развязанной фашизмом.

Некоторое время он продолжал активную пианистическую деятельность, исполняя различную музыку. Иногда он участвовал в выступлениях камерных ансамблей, исполнял, например, партию фортепиано в квинтете Шумана. Был партнером известных виолончелистов — В. Кубацкого, А. Феркельмана. Аккомпанировал талантливой камерной певице Лидии Вырлан.

В 30-е годы Шостакович перестал публично играть «чужую» музыку и с этого времени выступал как исполнитель собственных произведений.

Вернемся теперь к творчеству Шостаковича.

Его творческий путь и тогда, и в последующие годы был неотделим от истории всей советской художественной культуры. Вот почему надо, хотя бы очень кратко, сказать о первых крупных достижениях молодой советской литературы, советского искусства тех лет.

В советской литературе 20-х годов утверждалась современная политически острая тематика. Родились повести и романы, как бы овеянные дымом недавних боев на фронтах гражданской войны, — «Чапаев» и «Мятеж» Д. Фурманова, «Железный поток» А. Серафимовича, «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Разгром» А. Фадеева. А в «Цементе» Ф. Гладков нарисовал широкую картину созидания, свободного творческого труда.

Лучшие свои произведения создал В. Маяковский. Среди них — поэма «Владимир Ильич Ленин» и поэма «Хорошо!», о которой А. Луначарский сказал: «Это Октябрьская революция, отлитая в бронзу».

Советская тема утверждала себя и в театральном искусстве. Музыка революции прозвучала в таких спектаклях, как «Бронепоезд 14-69» (МХАТ), «Любовь Яровая» (Малый театр). Демонстрировались первые советские кинофильмы. Фильм «Броненосец «Потемкин» стал одним из первых образцов нового, проникнутого революционной страстностью и суровой правдой жизни, киноискусства.

Кто не знает скульптурную «Лениниану» Н. Андреева, скульптуры И. Шадра, полотна Грекова! Эти произведения,

подобно лучшим романам, театральным спектаклям и кинофильмам, должны быть оценены как большой, весомый вклад в строящуюся тогда социалистическую культуру.

Радовало своими первыми успехами и многонациональное музыкальное творчество нашей страны. Появились оперы и балеты Р. Глиэра, З. Палиашвили, А. Спендиарова, симфонии Н. Мясковского. Возник жанр советской массовой песни, жанр, в котором так ярко проявил себя А. Давиденко и другие молодые композиторы.

Все новое и ценное рождалось в острой борьбе различных течений, творческих группировок. Возник ряд литературных, музыкальных и других художественных организаций. Некоторые из них не сумели найти верный путь. Сталкивались различные эстетические принципы, творческие методы. В советское искусство проникали чуждые влияния; некоторые организации допускали грубые вульгарно-социологические ошибки. Но и в этих сложных противоречивых условиях партия направляла, организовывала, вдохновляла огромную работу по строительству социалистической художественной культуры, помогала преодолевать ошибки и заблуждения. Конечно, это был сложный исторический процесс.

Шостакович принадлежал к числу тех художественных деятелей, которые особенно настойчиво и смело искали новые пути, экспериментировали, дерзали. Ошибки были и у него; но были и крупные достижения. Они определили творческое лицо молодого композитора.

Можно было бы предположить, что после своего более чем успешного композиторского дебюта Шостакович начнет развивать образно-стилистическую линию Первой симфонии, пойдет дальше, отталкиваясь от уже достигнутых творческих результатов. Примерно так развивалось творчество ряда авторов первых симфоний — Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Глазунова, Скрябина. Все они в дальнейшем приходили к чему-то новому, но это движение вперед носило эволюционный характер. А с Шостаковичем было иначе. После Первой симфонии он резко повернул в сторону, как бы отказываясь от достигнутого. Тут приходится говорить уже не об эволюции — о скачке. Вторая симфония Шостаковича совсем не похожа на Первую. А между тем эти произведения разделены всего двумя годами!

Что же вызвало столь резкий сдвиг в творчестве композитора? Причиной явилось бурное время, время великих перемен, социальных потрясений и некоторые обстоятельства, связанные с творческой биографией Шостаковича.

Несмотря на столь удачное начало творческого пути, он начал сомневаться в своем композиторском призвании. Ему казалось, что он скован цепями академизма, что ему угрожает опасность эпигонства, подражательства.

Композитор явно заблуждался. Судя по Первой симфонии, такая опасность не грозила ему. Его сомнения были порождены академической, во многом устарелой методикой консерваторского преподавания ряда дисциплин (реформы учебного процесса начались, когда Дмитрий Дмитриевич был уже в аспирантуре). Шостакович пришел к мысли — если уж сочинять музыку, то делать это совсем не так, как учат в консерватории. И вот начались поиски новых путей. Эти поиски активно поддерживали Соллертинский, Асафьев, Щербачев. Б. В. Асафьев в статье «Русская симфоническая музыка за 10 лет» утверждал, будто Шостакович «непоказателен как автор [Первой] симфонии». «Мне больше нравятся его фортепианные вещи последнего периода, где звучит ищущая, беспоконная мысль»¹. Подымая на щит фортепианные пьесы, написанные после симфонии, критик толкал композитора в сторону «левизны» музыкального стиля. И Шостакович не оставался безответным. Он значительно «полевел», что было также связано с новыми впечатлениями от современной музыки.

Начало пути (конец 20-х начало 30-х годов) — это «годы странствий» Шостаковича по разным дорогам музыкального искусства. Далеко не все из того, что было тогда написано композитором, осталось жить. Пробуя силы в разных направлениях, он некоторое время не мог найти того, что было бы вполне «своим» и во всех отношениях художественно убедительным. Сказывалась также общая недостаточная зрелость советского искусства тех лет — не только музыкального, но и театрального; Шостакович писал тогда много музыки для театра, и она в какой-то своей части отразила заблуждения, неверные тенденции, не изжитые еще в театральном искусстве.

Вскоре после Первой симфонии молодой композитор вновь обратился к столь близкому ему жанру фортепианной музыки. Он написал Первую фортепианную сонату (1926) и цикл фортепианных пьес «Афоризмы» (1927).

Соната (ор. 12) состоит из одной части. Необычайно бурная и темпераментная, отличающаяся непривычно жестким для того времени музыкальным языком, она прозвучала как дерзкий вызов академическим условностям, как властное самоутверждение юного художника-бунтаря. Сонату одобрил Прокофьев, вернувшийся на родину после длительного пребывания за границей. Автор «Скифской сюиты», вероятно, услышал в сонате отголоски своей молодости, когда он, непризнанный «гадкий утенок», вот также бунтовал, утверждая право быть самим собой.

¹ «Музыка и революция», 1927, № 11, с. 28. Статья подписана псевдонимом Игорь Глебов.

Шостакович уже знал и высоко ценил музыку Прокофьева. Прокофьевские веяния уловимы в сонате. Они сказываются в моторном стремительном движении, в «токатности», звонкости фортепианного звучания, резких аккордах-ударах, «колючих» интонациях второй темы. По мнению ленинградского музыковеда М. Друскина, соната отмечена также влияниями Стравинского, Хиндемита¹.

Музыка большей части произведения — это как бы бушующий поток, он захлестывает самого композитора, не дает ему возможности сосредоточиться, осмыслить то, о чем он говорит. Примечательно, что последний раздел сонаты — реприза — может быть назван так лишь условно. По сути дела, здесь нет репризности, нет повторений, хотя бы и сильно измененных, варьированных. Здесь продолжается развитие, разработка основных музыкальных мыслей. Композитор обрывает ее после неистовой, необычайно экспрессивной кульминации.

Фортепианное изложение в сонате сложное, «громоздкое», по определению Д. Б. Кабалевского. Композитор часто прибегает к плотной аккордовой фактуре с одновременным захватом разных регистров. Эта тенденция противоположна той, которая сказалась в ряде последующих фортепианных произведений Шостаковича, отмеченных лаконизмом, даже аскетичностью фактуры, графической четкостью музыкальных линий.

Резко выделяется в сонате медленный эпизод (*Lento*), контрастирующий с быстрыми разделами. Ему присуща чуждая впоследствии Шостаковичу причудливая изысканность красок, утонченность настроения — в духе скрябинских «томлений».

Композитор первоначально назвал сонату «Октябрьской», очевидно полагая, что ее музыка в какой-то мере передает революционную бурю, изменившую лицо страны. Он уже в те годы настойчиво стремился к социальной тематике огромных масштабов, стремился говорить «о времени и о себе» (Маяковский). Однако столь обязывающее название не было оправдано интонационно-образным строем сонаты, композитор понял это и снял его.

Соната исполнялась автором в Ленинграде и в Москве. Д. Б. Кабалевский, присутствовавший на московской премьере, вспоминал, что автор повторил произведение для «лучшего усвоения этой музыки»; так он сказал — «тихо, застенчиво». «По совести говоря, — пишет Кабалевский, — я не слишком уверен в том, что слушатели, собравшиеся в Бетховенском зале Большого театра на вечер новинок советской

¹ Друскин М. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1935, № 11, с. 52—59.

музыки, и после второго раза достаточно хорошо «усвоили» это сложное, громоздкое, во многом необычное сочинение. Но в другом я совершенно уверен: те, кто в этом зале умели слушать и слышать музыку, почувствовали, что в искусство наше вошел могучий и самобытный талант»¹.

Фортепианный цикл «Афоризмы» (ор. 13) состоит из десяти пьес. Это сочинение по своей стилистической направленности существенно отличается от сонаты. Характер музыки сугубо камерный; нет широты, размаха. Изложение графично; преобладает «сухая», как бы бескрасочная звучность. Уже само название цикла говорит о желании автора эпатировать публику, бросить ей насмешливый вызов. Даже в прессе иронизировали: автор-юноша только начинает свой жизненный путь, а уже претендует на то, чтобы говорить афоризмами! Но дело не в названии. Сама музыка по замыслу автора должна была удивить слушателей. Шостакович произвольно трактовал некоторые жанры, идя «поперек» установившихся традиций. Так, например, Серенада (вторая пьеса цикла) едва ли чем-нибудь напоминает общеизвестные образцы этого жанра. Мы привыкли к тому, что ноктюрны передают поэзию ночи, выраженную лирической кантиленой, а Ноктюрн Шостаковича (третья пьеса) не мелодичен; он построен на быстрых пассажах импровизационного типа и коротких речитативных фразах, порой напоминающих крик (в середине пьесы нюанс — *ffff*). Одиннадцатая пьеса — «Пляска смерти». Композитор воспользовался широко известной средневековой темой «День гнева» («*Dies irae*»), претворенной в произведениях Берлиоза, Листа, Чайковского, Мясковского. У Шостаковича она лишена той зловеще-торжественной окраски, которую придавали ей другие композиторы, звучит обыденно, даже нарочито банально. Пародирование жанра проявилось здесь в наибольшей степени. А пьеса Этюд (№ 6), напротив, представляет собой «максималистскую» трактовку жанровых признаков. После этюдов Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова Шостакович сочинил пьесу, представляющую собой несколько модернизированное упражнение, без тени поэзии, «души». Конечно, и здесь присутствует пародийный элемент. Канон (№ 8) — полифонический эскиз, абстрактно-умозрительного характера.

«Афоризмы» наметили линию гротеска, которая более широко развита в ряде последующих произведений Шостаковича. Отличительная особенность этой линии — нарочитая парадоксальность музыкального мышления. В «Афоризмах» она выражена несколько элементарно, внешне.

Позже Шостакович глубоко освоил приемы музыкаль-

¹ Кабалецкий Дм. Несколько слов о Дмитрие Шостаковиче. — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 89.

но-образной парадоксальности как средства воплощения контрастов и противоречий жизни людей.

И в сонате, и в «Афоризмах» — «бегство от внешней красоты» (определение Кабалевского). Здесь наметилась одна из основ эстетики Шостаковича. Эта тенденция гораздо более полно и глубоко проявилась в зрелом творчестве композитора. Он мог бы повторить вслед за Маяковским: «я ухо словом не привык ласкать». Тут возникает и близость Шостаковича к Мусоргскому. «Художественное изображение одной красоты в материальном ее значении, — грубое ребячество — детский возраст искусства», — утверждал автор «Бориса» и «Хованщины»¹. Он был убежденным противником абстрактной «красоты», «красивеньких звуков». Абстрактная «красота» всегда была чужда и Шостаковичу. Но в ранних своих произведениях он еще не мог найти достаточно убедительного эквивалента «красивости», от которой бежал. Негативное начало преобладало над позитивным. Потребовались годы напряженного труда для того, чтобы композитор пришел к высокой и мудрой красоте, запечатленной в гениальных *Largo* из Пятой симфонии, *Adagio* из Седьмой.

Поиски, намеченные Первой сонатой и «Афоризмами», не получили тогда продолжения в фортепианном творчестве Шостаковича. Он временно оставил этот жанр и вернулся к нему лишь в 1932 году. Здесь уместно будет сказать об одной особенности творческой деятельности Дмитрия Дмитриевича. Всемирно известные композиторы-пианисты много писали для своего инструмента, систематически работая в этом направлении (Лист, Скрябин, Рахманинов, не говоря уже о Шопене; Рахманинов не сочинял для фортепиано в те годы, когда он вообще ничего не писал). Шостакович же уделял фортепианной музыке значительно меньше внимания. Закончив в 1927 году «Афоризмы», он в 1932—1933 годах пишет фортепианный цикл «24 прелюдии» и Первый фортепианный концерт. Потом опять перерыв, протяженностью почти в десять лет. В 1942 году композитор создает Вторую фортепианную сонату. И лишь через восемь лет приступает к работе над циклом «24 прелюдии и фуги» (правда, к этому восьмилетию относятся шесть маленьких детских пьес). Причина столь длительных «пауз» в том, что воплощение наиболее значительных творческих замыслов было у Шостаковича, как правило, связано с симфоническим, а не с фортепианным жанром. Из его фортепианных произведений можно назвать лишь одно, которое по масштабам своего содержания соизмеримо с симфониями — это цикл «24 прелюдии и фуги».

Симфонизм притягивал композитора, подобно магниту. Вот и теперь, после «Афоризмов» он приступил к работе над

¹ Мусоргский М. П. Письма и документы. М.—Л., 1932, с. 233.

Второй симфонией (1927). Ее полное наименование: Вторая симфония — «Октябрю». Симфоническое посвящение с заключительным хором на слова А. И. Безыменского. Она была заказана к 10-летию Октябрьской революции агитотделом Музыкального сектора Государственного издательства. Шостакович, решив ввести в симфонию звуки фабричных гудков, советовался с руководителем агитотдела композитором Л. В. Шульгиным, как лучше это сделать. Писал Шульгину о том, что работа идет «гладко», что он будет всю жизнь благодарен своему «заказчику» — Музсектору. Первые исполнения симфонии состоялись 5 и 6 ноября 1927 года в Ленинграде. Исполняли ее оркестр Ленинградской филармонии, хор академической капеллы, дирижер Н. А. Малько. В программы концертов вошли также «Симфонический монумент» М. Ф. Гнесина и сюита из балета «Красный вихрь» («Большевики») В. М. Дешеева. Концертам предшествовали митинги. Новое произведение Шостаковича имело успех, автор несколько раз выходил на вызовы публики.

В Москве Вторая симфония прозвучала под управлением К. С. Сараджева.

Пресса тех лет положительно оценила эту смелую попытку музыкального воплощения огромной революционной темы. На критиков, по-видимому, подействовала новизна, «дерзость» оркестровых приемов, воспринятая как отображение великих социальных потрясений. «Идея революции в «Октябре» дана в стремительном, динамически-взрывчатом движении, громадном по размаху развертывании жизненных творческих сил», — писал М. М. Гринберг, один из наиболее известных наших критиков¹. (Позже он пользовался псевдонимом Сокольский.)

Вторую симфонию отличает грандиозность и непривычная острота звучания. Стремление сбросить консерваторскую рутину, «быть с веком наравне», побудило композитора обратиться к наиболее «левым» техническим приемам, к сугубой линейности, когда одновременное «сосуществование» совершенно автономных оркестровых партий дает порой не столько музыкальный, сколько шумовой эффект. Показательно в этом отношении начало симфонии: здесь возникает как бы «звуковой хаос», из него рождается затем более определенная музыкальная мысль. В одном из последующих разделов постепенно вступающие оркестровые партии образуют тринадцатиголосную полифоническую ткань. Уследить за каждым голосом невозможно; сливаясь вместе, они дают особенный тембр, сложную и непривычную «звукотокраску». Такие приемы в наши дни называют сонорными (сонористика — направле-

¹ Гринберг М. Дмитрий Шостакович. — «Музыка и революция», № 11, с. 19.

ние, для которого особенно важна функция тембра). Замечу, что многие страницы симфонии звучат так, как будто они написаны совсем недавно. Творческие поиски Шостаковича (более чем полувековой давности!) перекликаются с поисками молодых композиторов нашего времени.

Автор отказался от традиционных методов музыкального развития и построения формы. Его произведение было очень непохоже на то, что принято называть симфониями. Непохоже оно и на другие симфонии самого Шостаковича. Все же мы улавливаем в нем специфические интонации, свойственные композитору, получившие дальнейшую жизнь в его последующих работах.

Вторая симфония не стала репертуарной и скоро подверглась забвению. Отчасти это было связано с «вето», наложенным на нее, как на произведение, раскритикованное в период борьбы против «формализма». Все же музыка симфонии далеко не во всем убедительна. Отрицательно сказывается абстрактность некоторых звуковых конструкций, недостаточная выразительность музыкального тематизма. От этих дефектов не свободен и заключительный хоровой эпизод. Ему недостает живой общительной песенности. В этом повинны и стихи Безыменского (Шостакович справедливо жаловался на то, что они «очень ненапевные»).

Создавая Вторую симфонию, Шостакович отверг путь, по которому шел в Первой, а нового — своего — пути еще не нашел.

«Какими словами рассказать мне о нас! О нашей жизни, нашей борьбе» — этот эпиграф Юрий Либединский предположил повести «Неделя», одному из первых советских литературных произведений, рисующих картины революционной борьбы.

«Слова», которые соответствовали бы величию революционных дел и помыслов, искали тогда и композиторы. Но не было ясности — в каком направлении лучше искать, какие из путей приведут к наиболее плодотворным результатам. Искал и Шостакович. Его поиски были продолжены в Третьей симфонии «Первомайской» (1929, ор. 20). Подобно Второй она написана для оркестра и хора. Композитор воспользовался стихами С. Кирсанова. Премьеру симфонии приурочили к Ленинским дням. Она прозвучала впервые 21 января 1930 года в Нарвском Доме культуры имени Горького. Оркестром Ленинградской филармонии и хором академической капеллы дирижировал А. В. Гаук. За границей Третью симфонию исполняли (без хорового финала) Л. Стоковский (Филадельфия), Ф. Сток (Чикаго).

В Третьей симфонии по сравнению со Второй наметились стилистические сдвиги. Композитор, видимо, усомнился в плодотворности абстрактных звуковых конструкций. Музыка

Третьей в известной мере отмечена демократичностью, песенностью языка. Возникает отсутствовавшая во Второй жанровая определенность, связь с жанрами марша, советской массовой песни. Заметную роль играют ораторские интонации (Б. В. Асафьев писал о симфонии, как о «рождении симфонизма из динамики революционного ораторства»). Претворение такого интонационного материала в дальнейшем станет одной из линий развития выразительных средств советской музыки. Все это укрепляет реалистические тенденции, свойственные произведению. Если Вторая симфония в большой степени явилась плодом умозрительных представлений о революции, то в «Первомайской» сказалось тяготение к конкретности музыкальных образов. По мнению некоторых слушателей, образы весеннего обновления природы сочетались здесь с картинами революционных маевых, праздничных демонстраций, митингов. Быть может, есть в симфонии и отзвуки народных празднеств, массовых представлений, устраивавшихся в Ленинграде. По словам Асафьева, они давали возможность искусству театра и музыки выйти из замкнутых пространств концертных залов на широкие площади, улицы (о масштабах подобных «спектаклей» говорят следующие цифры: в них участвовало до 10 000 человек, а зрителей бывало до 75 000).

Сказалась на Третьей симфонии и работа композитора над музыкой для театра (ко времени создания «Первомайской» Шостакович был уже автором оперы «Нос» и музыки к пьесе Маяковского «Клоп»). Критика отмечала также воздействие на симфонию искусства кино (принцип быстро чередующихся «кадров»).

Позднее в Третьей симфонии находили ростки, давшие всходы в написанных спустя много лет вокально-симфонических произведениях композитора. И все же для симфонизма Шостаковича Третья еще не показательна. Он нашел «самого себя» лишь в Четвертой...

Надо сказать, что стихи, к которым обратился Шостакович во Второй и Третьей симфониях, не могли способствовать успеху дела: их литературно-художественный уровень невысок. Это примеры довольно распространенной тогда агитационной поэзии, недостаток которой заключался в том, что политические идеи не получали художественно убедительного образного воплощения. Вот начало стихов Кирсанова:

В первое Первое мая
Брошен в былое блеск.
Искру в огонь раздувая,
Пламя покрыло лес.

Помимо надуманности образного строя эти стихи мало благодарны для вокального воплощения.

У Дмитрия Дмитриевича был тогда еще один замысел, связанный с симфоническим жанром, но он остался не воплощенным.

В начале 30-х годов Шостакович приступил к работе над симфонической поэмой или симфонией для оркестра с хором и певцами-солистами. Ее тема так определялась композитором: «От Карла Маркса до наших дней». Он хотел положить в основу произведения биографию Маркса, материалы по истории революционного движения на Западе и в России вплоть до Октябрьской революции. Литературный текст должен был написать Н. Асеев. По словам Шостаковича, идейной основой замысла композиции являлись известные слова Карла Маркса: «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его» («Тезисы о Фейербахе»). Предполагалось, что произведение будет состоять из пяти частей и займет всю концертную программу. В 1932 году Шостакович сообщил, что первая (вступительная) часть уже готова... Но задача в целом была слишком сложной и, видимо, не соответствовала тогда возможностям молодого композитора.

Надо подчеркнуть, что Шостакович уже в те годы настойчиво обращался к большим темам современности, а ведь в то время многие наши композиторы были еще далеки от современной, социально значительной проблематики!

Теперь мы рассмотрим другую жанровую сферу творчества Шостаковича.

Конец 20-х — начало 30-х годов — период, когда Шостакович особенно интенсивно работал для театра. Никогда в последующие годы его творчество не было связано с театральным искусством столь тесно и многообразно. С 1927 года по 1932 год (год завершения «Катерины Измайловой») он написал две оперы, два балета, музыку к пяти спектаклям драматических театров и к эстрадно-циркового представлению. Кроме того, в эти же годы им была написана музыка к четырем кинофильмам.

Шостакович по своей артистической природе был «человеком театра», он знал и любил театр. Правда, его оперное творчество значительно более весомо, чем балетное. Три балета Шостаковича не являются вершиной его творческой деятельности. Другое дело — оперы. Если бы не особые обстоятельства, Шостакович, несомненно, продолжал бы работать в оперном жанре и обогатил бы советское оперное искусство новыми большими достижениями.

Длинный ряд музыкально-театральных композиций Шостаковича открывает опера «Нос» (1927—1928). Опера, премьера которой явилась сенсацией, вызвала ожесточенные

споры, хвалу и хулу, опера, затем надолго похороненная и недавно воскресшая для новой жизни...

Первоначально Шостакович хотел написать оперу, раскрывающую современную тему. Снова сказалось его постоянное стремление — отображать действительность нашей эпохи. Но советская литература тех лет еще не была такой богатой и разнообразной, какой она стала в последующие годы; композитор не нашел подходящего для себя современного сюжета.

Он обратился к литературной классике. Возникла мысль — написать оперу-сатиру. Тяготение Шостаковича к сатире было тогда очень сильным, оно сказалось в ряде его музыкально-театральных произведений. Композитор перечитывал Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова и, наконец, остановился на гоголевской повести «Нос». Она привлекла Дмитрия Дмитриевича не только своим сатирическим содержанием; ее причудливо эксцентрический сюжет был близок творческой индивидуальности композитора, стремящегося ко всему необычному.

Работу над либретто начал Е. Замятин, известный литератор (им была сделана инсценировка «Блохи» Лескова; этот спектакль поставил в Москве МХАТ II). Однако в дальнейшем основными либреттистами стали сам Шостакович и молодые писатели А. Прейс и Г. Ионин. Ряд гоголевских диалогов был сохранен без существенных изменений. Отдельные фразы действующих лиц либреттисты взяли из различных произведений писателя («Старосветские помещики», «Майская ночь», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и др.). Этот прием Шостакович объяснял следующим образом. Литературного материала, взятого из повести «Нос», иногда не хватало, сцены получались слишком короткие. Либреттисты не хотели присочинять свой собственный текст, предпочитая заполнять «пустоты» гоголевским текстом, взятым из других источников. Впрочем, в опере есть эпизоды, которые у Гоголя отсутствуют, например, проводы дилижанса. Сцена в гостинице перенесена в Казанский собор (так было в первоначальной редакции повести; но цензура потребовала перенести место действия). Для песенки Ивана, слуги Ковалева, слова взяты из «Братьев Карамазовых» Достоевского («Непобедимой силой прикован я к милой»).

«Нос» (ор. 15) был поставлен Ленинградским Малым оперным театром, роль которого в развитии советского оперного искусства очень велика. Театр смело экспериментировал, шел на риск, овладевал сложными, непривычными для исполнителей партитурами. Главный дирижер театра С. А. Самосуд был энтузиастом советской оперы, всегда готовым поддержать интересное начинание в этой области

музыкального творчества. Премьера оперы Шостаковича состоялась 13 января 1930 года. Постановка объединила крупные художественные силы — дирижера Самосуда, режиссера Н. Смолича, художника В. Дмитриева.

Для певцов исполнение «Носа» стало настоящим подвигом. «Дирижеру С. А. Самосуду удалось исполнительски ярко воплотить вызывающе-афористический, дерзко-парадоксальный стиль партитуры... Тенор Нечаев (Нос) вполне справился со своей головоломной партией, к тому же от начала до конца пропетой с зажатым носом. Но, что особенно существенно, в спектакле были и крупные актерские достижения. Великолепной декламационной подачи текста, подлинного и тонкого комикования в интонации, в походке, в жесте, в гриме добились Журавленко (майор Ковалев), Засецкий (слуга Иван), Нечаев (Нос), Гефт, Лыжин, Райков, Комиссарова»¹.

В других театрах опера тогда не ставилась. Москвичи имели возможность познакомиться с сюитой из оперы. Эта сюита включает в себя следующие фрагменты: увертюра, ария Ковалева, антракт из первого действия, антракт из второго действия, песенка Ивана, монолог Ковалева, галоп. В Москве, как и в Ленинграде, сюиту исполнял Малько. Привожу оригинальную, основанную на принципе контраста, программу московского концерта: две пьесы Скарлатти в оркестровке Шостаковича для духовых инструментов; сюита из оперы «Нос»; «Таити-трот», сделанная Шостаковичем оркестровая обработка популярного тогда танца; Серенада для струнного оркестра Чайковского; «Петрушка» Стравинского. В сюите из «Носа» сольные партии исполняли артисты Большого театра И. П. Бурлак (Ковалев) и Н. М. Барышев (Иван). Сюита заинтересовала аудиторию и имела успех. Когда перед песенкой Ивана раздались звуки балалайки, столь непривычные в симфоническом концерте, по залу словно прошелестел ветер (здесь уместны слова из стенографических отчетов — «оживление в зале»). Барышев, опытный артист-певец комедийного плана, был как исполнитель на высоте и бисировал песенку.

Уже говорилось о том, что ленинградская постановка «Носа» вызвала ожесточенную полемику. М. И. Янковский утверждал, что опера почти не раскрывает социальный смысл гоголевской повести (это обвинение неоднократно повторялось в последующие годы, когда «Нос» уже сошел со сцены; в почти полном отсутствии «социального смысла» усматривался один из его главных недостатков). По мнению Янковского, опера Шостаковича — эксперимент, находящийся в сто-

¹ Богданов-Березовский В. М. Советская опера. Л.—М., 1940, с. 122.

роне от путей развития советского оперного театра¹. Еще более резко судил об опере Д. В. Житомирский. Путь, на который вступил композитор, характеризовался как ложный и ведущий к тупику². (Статья была опубликована до премьеры после концертного исполнения «Носа».)

И. И. Соллертинский выступил с панегирической статьей. И его оценки, и эстетическое «резюме» носили максималистский характер. «Нос» — беспримерная в истории оперы сатира. Шостакович «покончил со старой оперной формой», «указал оперным композиторам на необходимость создания нового музыкального языка», «быть может, впервые в русской опере — заставил своих героев заговорить не условными ариями и кантиленами, а живым языком». «Благотворные последствия обновления приемов в «Носе» мы еще ощутим впоследствии. «Нос» — орудие дальнобойное». Эта последняя фраза являлась и заголовком статьи³. Позже Соллертинский во многом пересмотрел свое первоначальное отношение к опере и стал ее оценивать более сдержанно.

Статья Соллертинского вызвала ответную статью критика С. Греса, считавшего, что «Нос» надо сравнивать не с артиллерийским орудием, а... с «ручной бомбой анархиста». Но этот «анархизм» критик оценивал положительно, поскольку он расчищает путь «советской оперной стройке»⁴.

Одно из представлений «Носа» посетил Сергей Миронович Киров. Он беседовал с дирижером С. А. Самосудом. С. М. Киров критиковал оперу, но в его критике чувствовалась огромная забота о судьбах композитора, театра, всего советского оперного творчества. «...С каким серьезным ощущением всей сложности процесса творческих поисков говорил он о многообразии форм искусства, о необходимости не бояться творческого риска, если ставишь перед собой большую цель». Говорил о многообразии интересов и требований советской аудитории. Кто-то сказал — может быть, не нужно показывать экспериментальные спектакли недостаточно подготовленным слушателям? Сергей Миронович возразил: «Пролетариат — понятие широкое, от простого рабочего до Маркса»⁵.

«Нос» выдержал всего лишь 16 представлений. Его сняли

¹ Янковский М. «Нос» в Малом оперном театре. — «Рабочий и театр», 1930, № 5, с. 6—7.

² Житомирский Д. «Нос» — опера Д. Шостаковича. — «Пролетарский музыкант», 1929, № 7—8, с. 33—39.

³ Соллертинский И. «Нос» — орудие дальнобойное. — «Рабочий и театр», 1930, № 7, с. 6—7.

⁴ Грес С. Ручная бомба анархиста. — «Рабочий и театр», 1930, № 10, с. 7.

⁵ Самосуд С. Минувшее встает передо мною... — «Советская музыка», 1965, № 9, с. 82.

с репертуара. Причиной этому отчасти было то, что в разном голосом хоре критических суждений возобладали негативные оценки. Кроме того, иметь такую оперу в репертуаре было для театра очень сложно — приходилось перед каждым представлением устраивать дополнительные репетиции, чтобы спектакль не разладился.

Впоследствии установилась печальная традиция — писать и говорить об опере в резко критическом тоне. А между тем многим она была неизвестна. Даже те, кто не зная спектакля, знакомились с клавиром и партитурой «Носа», не могли судить о нем вполне объективно. Здесь надо учитывать то особое положение, которое занимает эта опера в ряду других. Ведь для того, чтобы правильно определить основные достоинства и недостатки ряда оперных произведений, достаточно изучить нотный материал. А опера «Нос» требует другого подхода. Сочиняя ее, Шостакович, по его собственным словам, «менее всего руководился тем, что опера есть по преимуществу музыкальное произведение. В «Носе» элементы действия и музыки уравнены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места»¹. Композитор стремился к синтезу музыки и театрального представления. Он, бесспорно, достиг цели. Поэтому восприятие «Носа» вне театра не дает возможности познать это произведение.

Прошло сорок четыре года. Оперу Шостаковича поставил Московский камерный музыкальный театр. Это в нашей стране вторая постановка, после ленинградской. Она, можно сказать, всколыхнула всю музыкальную Москву. Режиссер Б. А. Покровский создал превосходный спектакль, отмеченный выдумкой, творческой инициативой и, что особенно важно, глубоким проникновением в авторский замысел. Музыкальную часть спектакля взял в свои крепкие руки дирижер Г. Н. Рождественский. Певцы, овладев очень трудными вокальными партиями, проявили себя и как способные актеры.

Публика первых представлений горячо приветствовала автора, постановщиков, исполнителей.

«Нос» ставился также за рубежом — в ГДР, ЧССР, Италии, ФРГ.

Рассмотрим теперь более подробно художественные особенности оперы, ее важнейшие стилевые черты.

Опера «Нос», отражая творческую индивидуальность Шостаковича, вместе с тем вобрала в себя различные художественные веяния. Композитор, вынашивая свой оперный замысел, часто посещал театры — оперные, драматические, оперетту, кино, искал нужные ему приемы. На него влияли оперные новинки: «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофье-

¹ Хроника. «Нос». Беседа с композитором Д. Шостаковичем. — «Новый зритель», 1928, № 35, с. 14.

ва, «Воцтек» А. Берга, «Прыжок через тень» Э. Кшенека. Особо важное значение имело воздействие В. Э. Мейерхольда и его театра.

Шостакович и Мейерхольд — большая сложная тема; ее лишь недавно начали разрабатывать наши музыковеды. Я коснусь некоторых вопросов, связанных с влиянием режиссера на композитора. Об их личных взаимоотношениях будет сказано ниже.

Еще в 1923 году Шостакович увидел на сцене бывшего Александринского театра (теперь Театр имени А. С. Пушкина) лермонтовский «Маскарад», поставленный Мейерхольдом. Премьера этого спектакля состоялась в начале 1917 года. Постановка «Маскарада» — кульминация трагедийной линии, которая проходит через все дореволюционное сценическое творчество Мейерхольда. Спектакль надолго сохранился в репертуаре театра. Шостакович очень высоко ценил эту постановку. Но непосредственное влияние на его творчество оказали более поздние мейерхольдовские спектакли, в которых проявились иные эстетические тенденции. Дмитрий Дмитриевич видел поставленные Мейерхольдом в его театре пьесы «Лес» Островского, «Трест Д. Е.» по И. Эренбургу и В. Келлерману, «Мандат» Н. Эрдмана. Но особенно повлияла на Шостаковича в период создания «Носа» мейерхольдовская постановка «Ревизора» Гоголя. Называя этот спектакль «театральной симфонией», композитор сам отмечал его воздействие на свою гоголевскую оперу.

Внимание Шостаковича привлекли не только мейерхольдовские спектакли. Огромное впечатление произвела на него пьеса М. Булгакова «Дни Турбиных» в постановке Художественного театра (1926). Это был действительно изумительный спектакль, подготовленный под руководством Станиславского; искусство режиссера и актеров достигло в нем высочайшего уровня. Говоря об этом спектакле, Дмитрий Дмитриевич назвал его трагедией; по-видимому, он почувствовал в нем что-то родственное своей художественной натуре — ведь вскоре он сам обратился к трагедийному жанру. Однако завершение пьесы его расхолодило: должно быть, мирный рождественский вечер в доме Турбиных с зажженной елкой показался Шостаковичу излишне идиллическим. Много лет спустя он сетовал на то, что некоторые трагедийные произведения, например оперы, завершаются успокаивающим просветлением.

Но в период создания «Носа» на композитора воздействовали принципы мейерхольдовского театра. Отметим, прежде всего, деление спектакля на лаконичные, быстро сменяющиеся эпизоды (принцип обозрения, монтажа, кинокадров). Мейерхольд, а за ним и Шостакович стремились с помощью таких композиционных приемов динамизировать спектакль,

усилить его эмоциональное воздействие на публику. Для Шостаковича это имело особое значение, так как он ставил своей задачей преодоление традиционной оперной статики.

Далее надо сказать о художественной методологии так называемого «условного театра». Этому вопросу следует уделить особенное внимание.

В предреволюционные годы «условный театр» как направление противостоял театру реалистическому. Его сторонники отрицали жизненность, правдивость театральнo-сценических образов, отрицали «искусство переживания», которое утверждал и развивал Станиславский. По его определению, сцено «условного театра» можно было выразить так: «Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моментах возвышенных подъемов»¹. Реализму это направление противопоставляло символизм, театр масок, принципы стилизации.

После Октября Мейерхольд, широко пользуясь средствами и приемами «условного театра», постепенно подчинял их реалистическому методу. В конце своей деятельности он пришел к созданию таких реалистических спектаклей, как «Горе от ума» (вторая редакция), «Дама с камелиями», чеховские водевили. Но в 20-е годы дерзкое новаторство Мейерхольда вмещало разнородные и нередко противоречивые тенденции.

Подобно мейерхольдовским спектаклям 20-х годов, «Нос» включает в себя много такого, что порождено «условным театром». Это не могло не сказаться на характере постановок оперы — старой ленинградской и новой московской. Но Шостакович, подобно Мейерхольду, шел к реализму, о чем свидетельствует его вторая опера «Катерина Измайлова». А «Нос», при всем несомненном большом значении, еще не являлся утверждением реалистического метода, хотя подготавливал его победу.

Все это надо учитывать при анализе содержания и образного строя оперы. Не следует искать в ней исторической и бытовой точности, конкретных «живых людей» той эпохи. Соллертинский, указывая на связь стилистики «Носа» с мейерхольдовским сценическим творчеством, отмечал характерный для «условного театра» принцип «масок». Было бы неверно считать, что Шостакович всецело им руководствовался. Но он не прошел мимо него. Образ Ковалева, например, в какой-то мере реален и вместе с тем условен, фантастичен, лишен житейской достоверности, как лишена достоверности вся история с пропавшим носом. Такие осо-

¹ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. I. М., 1962, с. 344.

бенности оперы — результат проникновения в ее образную сферу элементов искусства «масок», символов.

Уместно здесь будет сказать об интонационном строе произведения. Некоторые исследователи считают, что «Нос» — продолжение речитативных традиций «Женитьбы» Мусоргского (точнее, первого акта оперы, так как последующие акты написал М. М. Ипполитов-Иванов). Между тем связи с этими традициями здесь весьма относительны. Мусоргский в «Женитьбе» стремился к весьма точному, порой почти натуралистическому воспроизведению речевых интонаций. Речитативы «Носа» во многом иного рода. Порой они даже противоречат «интонационной правде» обычного говора. И в этой области большую роль играет принцип «условных» характеристик, когда тот или иной вокальный оборот нарочито противоестествен, ненатурален. Такой речитативный стиль отмечен чертами гротеска, иронии, издевки. Композитор передает уродливую действительность, жизнь, которая сама себя вывернула наизнанку.

Есть в опере примеры бытовой песенности; это сентиментальный романс дочери Подточиной, песенка Ивана. Но они не определяют общей стилевой направленности произведения.

В вокальных партиях «Носа» сказывается инструментальное начало. Они тесно связаны с партией оркестра, сочетающей полифоничность, принцип самостоятельных музыкальных линий с изобразительностью. В оркестре, помимо струнной смычковой группы, — ряд солирующих инструментов: флейта (тот же исполнитель играет на малой флейте и альтовой флейте), гобой (английский рожок), кларнет (малый кларнет, басовый кларнет), фагот (контрафагот), валторна, труба (корнет-а-пистон), басовый тромбон. В оркестр введены две арфы, фортепиано, домры и балалайки. Очень велика ударная группа: треугольник, бубен, малый барабан, китайский барабан, кастаньеты, трещотка, три пары тарелок, большой барабан, тамтам, ксилофон, колокольчики, флексотон — итого 14 инструментов! Таким образом, Шостакович предвосхитил распространенное в современной советской музыке тяготение к нетиповым оркестровым составам, отчасти — симфоническим, отчасти — камерным.

Надо отметить еще одну, до сих пор не отмечавшуюся, сторону спектакля. Раньше в опере усматривали лишь комедийность, но такое толкование было односторонним. Первая ее половина (в Московском камерном музыкальном театре «Нос» идет с одним антрактом) далеко выходит за рамки комедийности, буффонады. Возникает трагическое ощущение жуткой бессмысленности изображаемого композитором мира, в котором попорано все человеческое, а люди — жалкие марионетки; над ними возвышается его превосходительство Нос. Музыкальный антракт, написанный для одних ударных, яв-

ляется первым в творчестве Шостаковича обобщенным воплощением зла. Во второй половине оперы преобладает буффонность, но и здесь есть неожиданные эпизоды, от которых веет холодом.

Вскоре после московской премьеры, беседуя с Шостаковичем, я сказал ему, что, в сущности, не знал ранее оперу и потому неверно судил о ней; что в опере, вопреки распространенному мнению, есть трагедийность. «Конечно!» — ответил Дмитрий Дмитриевич таким тоном, как если бы речь шла о вещи, само собой разумеющейся.

Надо признать, что обвинение в том, будто опера Шостаковича почти не раскрывает «социальный смысл» повести Гоголя, было лишено достаточных оснований. Но Шостакович, как большой самобытный художник, по-своему интерпретировал литературный первоисточник. Он не ограничился обличением светского общества николаевской России. Его гротеск (отчасти трагический) затронул и более общую проблематику — социально-этическую, пожалуй, даже философскую.

«Нос» положил начало «гоголевскому направлению» в советской оперной драматургии. Направление это продолжено композиторами следующего поколения — Ю. М. Буцко («Записки сумасшедшего»), А. Н. Холминовым («Шинель», «Коляска»), Р. К. Щедриным («Мертвые души»).

Вскоре после «Носа» Шостакович написал музыку к пьесе Маяковского «Клоп». Это новое обращение композитора к театру явилось результатом его сотрудничества с Мейерхольдом.

Они познакомились в 1928 году. «Хотите работать в моем театре?» — предложил композитору Всеволод Эмильевич. Шостакович согласился; театр Мейерхольда его интересовал. Мейерхольд поселил Шостаковича в своей московской квартире на Новинском бульваре (теперь улица Чайковского). Там Дмитрий Дмитриевич сочинял оперу «Нос». «Служба» была необременительной. Шостакович участвовал в некоторых спектаклях как пианист, выполнял другие несложные обязанности. Репетиции, театральные споры его увлекали. Увлекал сам Мейерхольд, Шостаковичу хотелось даже быть на него похожим. Молодому композитору, ищущему новых путей, импонировала личность этого театрального деятеля, «бунтаря», сотрясающего основы академического театра. «Меня заражало вечное стремление Мейерхольда идти вперед», — вспоминал Дмитрий Дмитриевич. Его привлекали и личные качества Мейерхольда. «Я ценил в нем простоту, демократичность», — сказал Шостакович спустя много лет после своего сближения с Всеволодом Эмильевичем.

Мейерхольд пригласил к себе в театр Шостаковича не потому, что нуждался в пианисте. Знаменитый режиссер умел

быстро распознавать дарования; он сразу почувствовал в ленинградском композиторе недюжинную творческую силу. Позже, когда «Нос» был закончен, Мейерхольд хотел поставить оперу на сцене Большого театра, но этот проект не осуществился.

Всеволод Эмильевич предполагал, что Шостакович напишет музыку к новому спектаклю. Однако это произошло уже после того, как композитор оставил штатную работу в театре. Она была непродолжительной. Шостаковичу хотелось отдать все свое время сочинению оперы, хотелось жить в Ленинграде, с которым его многое связывало; но вскоре композитор снова понадобился Мейерхольду.

Маяковский закончил пьесу «Клоп», предназначенную для постановки в мейерхольдовском театре. Всеволод Эмильевич хотел заказать музыку к «Клопу» Прокофьеву, но тот отказался, так как был занят сочинением нового балета. Тогда Мейерхольд обратился к Шостаковичу. Пьеса Маяковского ему не нравилась, но авторитет Мейерхольда был для композитора очень велик, и он не посмел высказать свое мнение. За очень короткий срок Дмитрий Дмитриевич написал двадцать три номера (марши, фокстроты, галоп, вальс, хор гостей, «пожарная музыка» и т. д.). Маяковский, ознакомившись с работой Шостаковича, сказал: «В общем подходит!» В беседе же с Игорем Ильинским, исполнявшим роль Присыпкина, поэт оценил музыку более определенно. «Это то, что надо!» Сам И. В. Ильинский считал, что музыка отражает сатиру Маяковского и соответствует направлению театра Мейерхольда.

Премьера спектакля состоялась 13 февраля 1929 года.

Позже Мейерхольд предложил Шостаковичу написать музыку к пьесе Маяковского «Баня»; однако композитор отклонил это предложение. По-видимому, у него все же не было достаточно прочного внутреннего контакта с драматургией Маяковского (хотя его поэзию он любил).

Постепенно Шостакович втянулся в творческую работу для драматических театров. Такого рода деятельность соответствовала «духу времени». До Октябрьской революции русские композиторы редко обращались к этому жанру. Илья Сац был первым композитором, столь тесно связавшим свое творчество с драматическим театром. После Октября в этой области активно работали многие выдающиеся мастера: Прокофьев, Глиэр, Шапорин, Кабалевский, Шебалин, Хренников и другие. Драматический театр помогал композиторам приблизить творчество к современности, вливал в него свежую демократическую струю. Такое же значение имел он и для Шостаковича.

Композитор начал сотрудничать с ленинградским Театром рабочей молодежи (ТРАМ). Такие театры являлись

самостоятельными коллективами (из московского ТРАМа впоследствии возник профессиональный Театр имени Ленинского комсомола). Ленинградский ТРАМ, руководимый М. Соколовским, ставил спектакли, посвященные острой злободневной тематике. Они обличали пережитки прошлого, мещанство, обывательщину, «гримасы нэпа», утверждая принципы советской общественной жизни. Первая работа Шостаковича для трамвайцев — музыка к пьесе А. И. Безыменского «Выстрел» (1929). Один из основателей ТРАМа П. Маринчик писал о ней: «В пьесе автор поставил перед собой задачу средствами острой социальной сатиры ударить по бюрократизму, приспособленчеству и очковтирательству в социалистическом строительстве и вместе с тем показать настоящих героев современности — ударников пятилетнего плана, преодолевающих огромные трудности на своем пути»¹.

Такое содержание пьесы определило характер музыки Шостаковича. Большое место занимали в ней сатирические характеристики, однако композитор уделил внимание и музыкальной обрисовке положительных персонажей. Для этого спектакля Шостакович сочинил песню, ставшую популярной. С нее началась деятельность композитора в песенном жанре, давшая впоследствии замечательные результаты.

Далее Шостакович написал музыку к поставленной ТРАМом пьесе А. Горбенко и Н. Львова «Целина» (1930) — о коллективизации советской деревни. Последняя его трамвайская работа — музыка к пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия!» (1931). Спектакль рисовал картины классовой борьбы за рубежом.

В 1931 году композитор, ставший вскоре автором ряда музыкальных трагедий, творчески соприкоснулся с великим трагиком мира. Он написал музыку к «Гамлету», поставленному Московским театром имени Вахтангова (1932). Постановщиком и художником спектакля был Н. П. Акимов — ленинградский режиссер, привлеченный в качестве музыкального сотрудника ленинградского композитора.

В акимовском спектакле наибольшее впечатление, пожалуй, производила «мышеловка». Король с криком «Огня! Огня!» бежал вниз по лестнице, а за ним волочился очень длинный ярко-алый плащ — на траурно-черном фоне стен замка он был подобен преступному кровавому следу. Но в целом спектакль не стал творческим достижением Н. П. Акимова — впоследствии выдающегося деятеля советского театра. От Шекспира в нем мало что осталось. Трагедия то и дело подменялась комедией или даже фарсом. Шостакович вспоминал, что в соответствии с характером

¹ Маринчик П. Рождение комсомольского театра. Л.—М., 1963, с. 226.

постановки режиссер требовал от него преимущественно комедийной музыки. И все же композитор сумел передать свое ощущение Шекспира. Оно — в торжественных и траурных звучаниях марша, в хоральной музыке реквиема (похороны Офелии). Очень тонко, акварельно написана миниатюрная колыбельная, изящны танцевальные эпизоды. Песенка Офелии по мелодической рельефности, живой общительности интонаций не уступает лучшим советским песням тех лет.

Музыка к спектаклю вахтанговцев легла в основу сюиты для малого оркестра.

К этим же годам относятся балеты Шостаковича «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931). И в балетном творчестве композитор обратился к современным темам, хотя проблема отображения современности средствами хореографии до сих пор принадлежит к числу самых сложных.

Сценарий «Золотого века», написанный кинорежиссером А. В. Ивановским, получил премию на конкурсе, организованном управлением гостеатров. Музыка тогда еще не существовало. Ее заказали Шостаковичу. Балет «Золотой век» (ор. 22) впервые был показан 26 октября 1930 года на сцене Ленинградского театра оперы и балета. Поставили его молодые балетмейстеры В. Вайнонен, Л. Якобсон, В. Чесноков, это была их первая самостоятельная работа.

Помимо знаменитой тогда балерины Е. Люком в балете участвовали молодые артисты — Г. Уланова, В. Чабукиани, К. Сергеев и др. Художник спектакля В. М. Ходасевич, дирижировал А. В. Гаук.

Действие балета происходит в буржуазной стране на выставке «Золотой век». Сюда приезжает советская футбольная команда. Ее пытаются спровоцировать. Танцовщица Дива (эта роль была поручена известной балерине О. Иордан) исполняет «соблазнительный» танец, заигрывая с капитаном нашей футбольной команды, и предлагает ему тост за здоровье фашистов. Тот отказывается. Пьяные фашисты хотят учинить расправу над советскими спортсменами. Но капитан внезапно поднимает футбольный мяч, и фашистские молодчики, приняв его за бомбу, в ужасе падают. Футболисты убегают. Затем действие переносится на стадион. После того, как советская футбольная команда побеждает буржуазную, наших спортсменов арестовывают; их освобождают иностранные рабочие. Заключительный танец демонстрирует солидарность советских людей и зарубежного пролетариата.

Теперь этот сюжет кажется наивным. То была попытка показать социальный антагонизм «двух миров»: «разлагающейся буржуазии» авторы балета противопоставили советскую молодежь. По словам самого Шостаковича, балетмейстеры стремились придать западноевропейским танцам

характер «нездоровой эротики», а советские танцы насыщали спортивными элементами. Однако подобного рода спектакль не мог достаточно убедительно раскрыть тему.

Замечу, что в советском театре тех лет существовала тенденция противопоставлять враждебному нам социальному миру наших спортсменов как выразителей физического и духовного здоровья, стойкости и оптимизма, присущего советским людям. Обращались именно к футболу, поскольку тогда уже начиналось всеобщее увлечение этой игрой. Большой театр поставил балет В. А. Оранского «Футболист» (М. М. Габович исполнял центральную роль футболиста; прима-балерина В. В. Кудрявцева танцевала молодую дворничиху). В конце повести Юрия Олеши «Зависть» и пьесы «Заговор чувств» футбольный матч противопоставлен жалкой философии «короля пошляков» Ивана Бабичева и его друга «заговорщика» Кавалерова. Оптимистический спортивный финал по замыслу автора должен был резко контрастировать с тем миром болезненных фантазмагорий и диких утопий, в котором живут эти персонажи. Но даже у такого мастера, как Ю. Олеша, подобный прием носил скорее внешний характер.

Шостаковича должна была заинтересовать «спортивная часть» балета. Он ведь и сам увлекался спортом, особенно футболом. Но, работая над музыкой, он следовал наивно-социологической плакатности либретто и соответствующим требованиям балетмейстеров.

Авторам спектакля не удалось достигнуть художественной драматургической цельности — балет напоминал обозрение (ревю), приближаясь порой к хореографическому концерту. И здесь сказалась примитивность драматургической основы произведения. В силу этого обстоятельства и других недостатков постановка оказалась недолговечной.

Из музыки «Золотого века» композитор сделал сюиту (вступление, адажио, полька, танец). Первый раздел вступления — двойная фуга. Обращение композитора к столь необычной для балетного жанра форме свидетельствовало о его тяготении к полифонии. С годами оно будет усиливаться. Шостакович написал много фуг; в их ряду фуга из «Золотого века» хронологически занимает первое место (имеются в виду опубликованные сочинения). Нельзя без смеха слушать польку (третья часть), имитирующую фальшивую игру разбитой, испорченной шарманки. (Помимо оркестровой редакции есть еще авторское концертное переложение этого номера для фортепиано.)

В «Золотом веке» были отдельные удаchi; но не от них зависела судьба балета. К сожалению, эти слова надо повторить и применительно ко второму балету Шостаковича «Болт» (ор. 27, либретто В. Смирнова). Он был заказан тем

же театром. Поставил балет выдающийся ленинградский балетмейстер Ф. В. Лопухов. Художники — Т. Бруни и Г. Коршаков. Дирижировал А. Гаук.

Вспоминая об этом спектакле, Ф. В. Лопухов так определял его задачу: «Включить театр в борьбу против тех, кто стоял на пути индустриализации страны. Показать на сцене рабочий люд, который никогда не появлялся в балетном спектакле, цех завода, клуб, развлечения комсомольцев!.. Сочиняя балет, мы видели перед собой находки «Синей блузы», ТРАМа и мечтали сделать что-нибудь равноценное»¹.

Спектакль разоблачал пьяниц, бюрократов, вредителей (Ленька Гульба, которого выгнали из завода за пьянство, подговаривает Гошку положить в станок болт и таким образом вывести его из строя). Но положительные образы не получили убедительного воплощения. Спустя много лет Ф. В. Лопухов считал это одним из главных недостатков спектакля. Другой его недостаток, по мнению балетмейстера, заключался в том, что основной материал был совсем «не балетный»: «Не дело балета инсценировать хроникальные газетные заметки и воспроизводить реальную натуру, какой ее видишь»². К сказанному следует добавить, что «Болт», подобно «Золотому веку», страдал драматургической рыхлостью, распадался на отдельные номера, составляющие подобие дивертисмента.

Балет критиковали и очень резко.

Из музыки «Болта» автором была сделана сюита; она, подобно сюите из «Золотого века», неоднократно исполнялась в концертах, имела успех. В ней сверкал талант музыкального карикатуриста, а выразительность комедийной оркестровки просто поражала. Отдельные фрагменты можно было сопоставить с лучшими рассказами Зощенко.

Оба балета убеждали в том, что композитору удалось отдельные детали задуманных им больших картин. В целом же картины «не получались», что, впрочем, зависело и от других авторов спектаклей.

И «Золотой век», и «Болт» на сцене больше не ставились.

Еще один важный пласт творчества Шостаковича того периода — киномузыка. Композитор стал одним из зачинателей этого рода музыкального творчества. Здесь сказалось его всегдашнее стремление к новому, неизведанному.

Кино еще было немым, когда некоторые деятели этого молодого тогда искусства подумывали о том, чтобы в порядке эксперимента поручить какому-либо композитору напи-

¹ Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1966, с. 257. «Синяя блуза» — название распространенных тогда концертно-театральных агитационных бригад.

² Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете, с. 257.

сать специальную музыку для фильма; ее мог бы играть «под фильм» оркестр или музыкальный ансамбль. Г. Козинцев и Л. Трауберг завершали тогда работу над фильмом «Новый Вавилон» (о Парижской коммуне). Они попросили Шостаковича стать их музыкальным соавтором. Работа композитора над музыкой к фильму протекала в исключительно тяжелых условиях. После предварительного просмотра картины режиссерам пришлось многое изменить, перемонтировать. Это потребовало существенных изменений в музыке, а времени до выпуска фильма оставалось очень мало (мало даже для Шостаковича, умевшего работать быстро!). К тому же Дмитрий Дмитриевич тяжело болел и вынужден был переделывать музыку, невзирая на болезнь. Между тем перед композитором стояли сложные творческие задачи. Совместно с режиссерами он хотел не иллюстрировать отдельные кадры, а применять метод эмоционально-психологического контрапункта, когда музыка внешне не соответствует зрительному ряду, а вскрывает его глубинный подтекст.

Фильм вышел на ленинградские экраны в начале 1929 года, однако первые же попытки демонстрировать его с музыкой Шостаковича провалились. Эксперимент приняли в штыки. Дирижеры кинотеатров считали музыку слишком сложной, говорили, что композитор якобы «не понимает кино», «не умеет оркестровать» (!). Очень скоро его музыку заменили обычной в условиях тогдашней кинопрактики компиляцией¹.

Здесь уместно небольшое отступление. Молодого Шостаковича не только хвалили, но нередко и критиковали, порой весьма чувствительно — имею в виду критику «Носа», неуспех двух балетов, провал музыки к «Новому Вавилону». И все же Шостакович упорно выбирал непроторенные пути. Он уже тогда обладал мужеством художника, который менее всего стремится к легкому успеху...

Сохранились рукописная партитура и оркестровые партии музыки к «Новому Вавилону». На основе этого нотного материала, изобилующего неточностями, ошибками, которые необходимо было исправить, дирижер Геннадий Рождественский восстановил творение молодого композитора. Его музыкальные краски не поблекли. Г. Рождественский отмечает «мощное, насыщенное звучание чрезвычайно скромной по составу партитуры», особую «терпкость» интонационного строя, «театральность», киногоеничность музыки, ее яркость, блеск шостаковического юмора. А как интересны цитаты в этой музыке! Здесь и бессмертные песни французской рево-

¹ Есть сведения, согласно которым музыка Шостаковича исполнялась в одном из московских кинотеатров оркестром под управлением Фердинанда Криша.

люции, и популярнейшие мелодии Оффенбаха («Прекрасная Елена» и «Орфей в аду»), и даже их совместное звучание, совершенно неожидан Чайковский с его «Старинной французской песенкой» из «Детского альбома», тонко отретушированной Шостаковичем. Многие эпизоды предвосхищают будущие сочинения композитора, слышны интонации Четвертой и Седьмой симфоний, «Катерины Измайловой»¹.

Фильм «Новый Вавилон» демонстрировался в Париже с написанной Шостаковичем музыкой и имел большой успех. Из музыки к фильму Г. Рождественский сделал сюиту.

Козинцев и Трауберг принадлежали к числу людей, которые продолжали верить в Шостаковича, невзирая на все превратности его творческой судьбы. Работая над фильмом «Одна» (1930—1931), они вновь к нему обратились. Фильм был немым, но сочиненную Шостаковичем музыку записали на пленку. В этом отношении ленту можно сопоставить с немymi, но озвученными музыкой фильмами Чарли Чаплина.

Героиня киноповести «Одна» — учительница, мечтавшая о мещанской «хорошей жизни». Она попала на Алтай и там в сложных условиях глухой деревни внутренне переродилась, стала активно бороться за новые общественные отношения.

Музыка имеет в этом фильме большое значение. Шостакович, впервые у нас, сделал песню (точнее начальную фразу) лейтмотивом фильма (песня «Какая хорошая будет жизнь»). Подобно Чаплину-композитору он нашел «разговорные» интонации (например, соло фагота, имитирующее карикатурную речь бая). И все же Шостакович впоследствии считал, что ему не удалось достигнуть музыкально-драматургической цельности. Рассказывая о своей деятельности в кино, он отметил: «Я всегда старался находить единую мысль, что мне не особенно удалось в кинофильме «Одна», там получились отдельные номера»².

Фильм С. Юткевича «Златые горы» (1931) — это рассказ о росте сознания русского дореволюционного рабочего класса. Создавая музыку к фильму, Шостакович пользовался мелосом городской песни, романса. Он прибегал к сложным симфоническим формам. Сюита «Златые горы» была в свое время оценена как большое достижение советского музыкального творчества. Построенная на чередовании резко-контрастных частей (вступление, вальс, фуга, интермеццо, похоронный марш, финал), она отразила различные грани творчества композитора. Вторая часть — стилизация распространенных в русском быту старинных непритязательных

¹ Рождественский Г. «Новый Вавилон». — «Музыкальная жизнь», 1976, № 12, с. 6.

² Стенограмма доклада, прочитанного в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии (хранится в архиве института).

вальсов. С помощью гавайской гитары, трех саксофонов, арфы, колокольчиков Шостакович вносит в симфоническую музыку «эстрадный», «легкожанровый» колорит. Фуга, написанная для органа и оркестра, необыкновенно динамична. В фильме она соответствует сложному параллельному монтажу — стачка в Петрограде и стачка в Баку. Похоронный марш и финал — предвосхищение трагедийных концепций Шостаковича-симфониста. Сюиту завершает героическая тема труб (этой же темой кончается третья — «Первомайская» — симфония).

В «Златых горах», так же как и в фильме «Одна», есть песенный лейтмотив — песня «Когда б имел златые горы»; она связана с образом крестьянина (позже питерского рабочего) Петра, его мечтой стать богатым.

Рассказывая о начальном этапе своей кинодеятельности, Шостакович выделял «Златые горы» и поставленный Ф. Эрмлером и С. Юткевичем (1932) фильм «Встречный». Его музыкальная сердцевина — чудесная песня «Нас утро встречает прохладой». Композитор передал в ней общий жизне-радостный тон картины, воплотил образ коллектива советских рабочих. Не сразу удалось ему сочинить эту чеканную мелодию. Окончательной редакции предшествовал ряд вариантов. Последний вариант проще и вместе с тем ярче всех предварительных эскизов.

Начиная новый этап истории нашего песенного творчества, «Песня о встречном» некоторыми своими чертами предвосхитила молодежные песни И. О. Дунаевского. Эти черты — бодрость, звонкость, сугубая мажорность звучания, опора на интонации городского фольклора. Дунаевский высоко оценил песню Шостаковича, обработал ее для смешанного хора. Приведу высказывание Исаака Осиповича, относящееся к 1953 году: «В картине «Встречный» композитор Шостакович создал подлинно массовую песню, живущую и поныне. Эта песня принципиально важна тем, что она выражает идею фильма, чувства действующих в нем людей, переключаясь с чувствами людей, сидящих в зрительном зале»¹.

«Песня о встречном» живет и в наши годы. Это почти уникальный пример песенного долголетия. А в годы второй мировой войны она стала известна за границей как гимн «Объединенные нации» (то есть гимн народов, борющихся против фашизма). Мелодию песни соединили с новым текстом; она исполнялась в медленном темпе.

Опера «Нос», балетные сюиты, отчасти и киномузыка создали Шостаковичу репутацию «веселого композитора», музыкального пересмешника, основная сфера творчества ко-

¹ Дунаевский И. О. Выступления, статьи, письма. Воспоминания. М., 1961, с. 35.

юрого — сатира и юмор. Сам Дмитрий Дмитриевич говорил в связи с третьим своим балетом «Светлый ручей» о стремлении писать веселую, легкую, развлекательную музыку. «Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой «серьезной музыке». «Когда публика во время исполнения моих произведений смеется или просто улыбается, — мне это доставляет удовольствие», — так сказал композитор на дискуссии о советском симфонизме¹.

Критика тех лет связывала тяготение Шостаковича к юмору с поисками демократического общедоступного музыкального языка. Об этих поисках говорил и сам композитор. Как бы в противовес абстрактным, необычайно сложным по своей конструкции образам некоторых произведений Шостакович в других работах обращался к современному бытовому материалу. Отвлеченные музыкальные схемы уступали место элементарно простым мотивам и ритмам песенно-танцевального склада. Композитор пользовался банальными «чувствительными» мелодиями, карикатурно подчеркивая их «обывательскую» природу. Вышучивание и высмеивание, которыми так увлекался композитор, таило в себе опасности, заслоняло порой позитивные цели, положительные образы советской жизни. Шостаковича упрекали за то, что он злоупотребляет использованием «легкой музыки». В отмеченном выше выступлении он признал, что «грешил легкомыслием». «Может быть, я не совсем хорошо поступал в этом отношении, — добавил композитор, — но мысль у меня была хорошая, я хотел написать хорошую развлекательную музыку...»².

Но как же удалось Шостаковичу так быстро перейти от юмора к трагедии, от «Болта» к «Катерине Измайловой»? Чехов в молодые годы написал множество юморесок, а потом создал одно из самых трагических произведений литературы тех лет — «Палату № 6». Но у него переход был более длительным и постепенным. Конечно, трагедийные элементы зародились еще в очень раннем творчестве Шостаковича, давали о себе знать в Первой симфонии, составили подтекст оперы «Нос». И все же переход был действительно резким, для многих неожиданным. В этом вновь сказалась исключительно важная функция контрастов в творческой деятельности нашего знаменитого композитора и шире — в искусстве века.

Шли годы. Для Шостаковича то были годы неустанного труда, он работал везде и всюду, даже во время отдыха на

¹ Дискуссия о советском симфонизме. Выступление тов. Шостаковича. — «Советская музыка», 1935, № 5, с. 33.

² «Советская музыка», 1935, № 5, с. 33.

Кавказе. Внешне он мало повзрослел; его лицо по-прежнему казалось очень моложавым, почти детским. Он продолжал дружить с литературой. По воспоминаниям Г. Козинцева Шостакович в разговоре часто цитировал наизусть Гоголя, Чехова, радуясь тому, как это хорошо, метко сказано.

Вышло в свет новое издание повести Н. С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» с иллюстрациями Б. М. Кустодиева, близость к которому была заметной страницей в биографии композитора, тогда еще мальчика. И повесть, и работы художника произвели на Шостаковича очень сильное впечатление. Его взволновал и новый фильм, в основе которого лежала та же повесть русского писателя. Сразу возникла мысль об опере, ставшей одной из вершин советского и мирового музыкального искусства.

Осенью 1930 года А. Г. Прейс по просьбе композитора, уже составившего сценарный план, начал писать либретто. В этой работе участвовал и Шостакович. Вскоре он приступил к созданию музыки. Его отвлекали многие другие работы. Часть оперы была им написана во время путешествия по Кавказу осенью 1931 года. Дмитрий Дмитриевич побывал в Гудаутах, Батуми, Тбилиси, где закончил первый акт. Композитор показал его своему недавнему консерваторскому товарищу А. М. Баланчивадзе (он поступил в Ленинградскую консерваторию, когда Шостакович был уже аспирантом). Второй акт Дмитрий Дмитриевич завершил в Москве (март 1932 года). Третий акт писался в Крыму (Гаспра). Дата окончания оперы — 17 декабря 1932 года (она помечена опусом 29). Таким образом, работа над «Леди Макбет Мценского уезда» продолжалась более двух лет. Для Шостаковича — срок непомерно большой. Но, как уже говорилось, в течение этого периода он выполнил ряд других работ для театра и кино (о них было сказано выше). Постепенно композитор начал разочаровываться в этой деятельности, отвлекавшей его от главного — сочинения оперы. Ему казалось, что он разменивается по пустякам, что театры, режиссеры толкают его на неверный путь. Участие в подготовке эстрадного спектакля «Условно убитый» (мюзик-холл) подлило масла в огонь. Правда, этот спектакль дал Шостаковичу возможность поработать с И. О. Дунаевским, которого Дмитрий Дмитриевич впоследствии высоко ценил как композитора (Дунаевский дирижировал оркестром, исполнявшим музыку Шостаковича). Но спектакль получился «плохим и позорным», что было отмечено автором музыки. Находясь в состоянии крайнего раздражения, Шостакович написал запальчивую статью¹; она содержала парадоксальные, а по-

¹ Шостакович Д. Декларация обязанностей композитора. — «Рабочий и театр», 1931, № 31, с. 6.

рой явно неверные утверждения. «Дальше от драматического театра и звукового кино! Дальше от музыкального театра в деле создания советского музыкального спектакля!» — призывал композитор. (А ведь его кинодеятельность тогда только еще начиналась!) «Перегибы» в статье были вызваны страстным желанием отдать все силы опере и писать ее, не слушая чьих-либо советов.

В период сочинения «Леди Макбет...» Шостакович женился на Нине Васильевне Варзар, сыгравшей большую роль в его жизни. По профессии она была астрофизиком. Писательница Галина Серебрякова вспоминала, как молодой композитор рассказывал ей о своем намерении жениться, как, волнуясь, «заглатывая слова», говорил о невесте, стараясь быть объективным, хотя это и недостижимо для влюбленных.

Нина Васильевна стала матерью детей Дмитрия Дмитриевича — Максима, ныне известного дирижера, и Галины. Шостакович посвятил своей жене оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и шесть романсов на слова японских поэтов, написанные для тенора в сопровождении оркестра.

Дмитрий Дмитриевич уделял много внимания музыкальному воспитанию детей, сочинял для них фортепианные пьесы. Но Галя впоследствии стала не музыкантом, а биологом. Отец не упрекал ее за это и с полной серьезностью относился к избранной ею профессии. Максима, по его словам, с ранних лет привлекало дирижерское искусство. Дмитрий Дмитриевич сказал ему: для того, чтобы стать хорошим дирижером, надо сначала стать пианистом. И Максим поступил в консерваторию на фортепианный факультет.

В марте 1933 года Ленинградский Малый оперный театр приступил к работе над оперой. Работали увлеченно. Певица Н. Л. Вельтер, исполнявшая партию Сонетки, рассказывала, что уже после предварительного прослушивания оперы ее совершенно покорила переданная в звуках трагедия женской души, и она почувствовала непередаваемую словами щемящую сердце тоску. Многие артистки хотели петь Катерину. На репетиции приходил автор, очень застенчивый и вежливый. Садился в стороне, слушал, нервно реагируя на исполнение, то и дело обращаясь к дирижеру с указанием или советом. Вместе с Шостаковичем обычно приходил и Соллертинский...

Первый спектакль состоялся 22 января 1934 года. Дирижер, режиссер и художник — С. Самосуд, Н. Смолич, В. Дмитриев уже ставили оперу композитора «Нос». Роль Катерины была поручена В. Соколовой, Сергея — П. Засецкому, Бориса Тимофеевича — Г. Орлову, Зиновия Борисовича — С. Балашову.

Успех премьеры нарастал к концу спектакля. Последнее

действие потрясло зрительный зал. Публика устроила овацию автору и артистам.

Опера прошла в театре 83 раза. Ее успеху в большой мере способствовало высокохудожественное исполнение.

В Москве оперу Шостаковича поставил Музыкальный театр имени В. И. Немировича-Данченко (еще не объединенный с оперным Театром имени К. С. Станиславского). Руководил постановкой сам Немирович-Данченко, режиссером был Б. Мордвинов, художником В. Дмитриев, дирижировал Г. Столяров. Основные исполнители первого состава: Катерина — А. Тулубьева, Сергей — С. Остроумов, Борис Тимофеевич — В. Канделаки, Зиновий Борисович — С. Ценин. В этом театре опера шла под названием «Катерина Измайлова». Когда спустя много лет Шостакович сделал вторую редакцию оперы, он избрал для нее это новое название, отказавшись от старого.

Спектакль, показанный Театром имени Немировича-Данченко, тоже обладал крупными достоинствами. Но если ленинградцы трактовали произведение, как оперу лирическую и сатирическую, подчеркивая при этом сатирические гротескные сцены, то Немирович-Данченко избегал сценического гротеска, решая всю постановку в плане трагедии.

Шостакович высоко оценивал и ленинградскую и московскую постановки. Однако он считал, что в Москве режиссура допустила излишний бытовизм и что в музыкальном отношении ленинградцы находятся на большей высоте.

«Леди Макбет Мценского уезда» была поставлена также на сцене филиала Большого театра (1935, дирижер А. Мелик-Пашаев).

Среди отзывов о новой опере были восторженные. И. И. Соллертинский писал: «Можно утверждать с полной ответственностью, что в истории русского музыкального театра после «Пиковой дамы» не появлялось произведения такого масштаба и глубины, как «Леди Макбет»¹. Аналогичную мысль высказал и С. А. Самосуд. М. Н. Тухачевский говорил, что это произведение станет первой советской классической оперой. «Шостакович гениален», — отметил в дневнике А. Б. Гольденвейзер, прослушав оперу.

Но были и критические суждения, они содержались, например, в статьях музыковедов А. Шавердяна, В. Богданова-Березовского, А. Острцова. Мы к ним еще вернемся. Впрочем, критические высказывания нередко сочетались с общей высокой оценкой произведения.

«Катерина Измайлова» (будем в дальнейшем пользоваться этим названием) — первая советская опера, получив-

¹ Соллертинский И. «Леди Макбет Мценского уезда». — «Рабочий и театр», 1934, № 4, с. 2.

шая известность за рубежом. Она шла в Нью-Йорке, Кливленде, Лондоне, Праге, Цюрихе, Стокгольме и других городах. Когда мне довелось в 1974 году побывать в Братиславе, музыканты этого города говорили мне: «Мы гордимся тем, что европейская премьера оперы Шостаковича состоялась в нашем театре».

Большой интерес проявили к опере А. Тосканини, А. Коутс, Л. Стоковский и многие другие зарубежные дирижеры, композиторы Ж. Орик, Ф. Пуленк. Сильное впечатление произвела она на Ромена Роллана. Показательны некоторые враждебные отклики буржуазной прессы. Приведу уникальный в своем роде отзыв американского музыкального критика Олина Даунса. Он писал:

«Опера с партитурой, сшитой на скорую руку, полной отголосков чужой музыки, полной очевидных и дешевых трюков, почти с полным отсутствием оригинальности или творческих данных, опера, связанная с либретто, окрашенным в коммунистические тона, мрачным, преувеличенным, наивным, сенсационным, — имела успех»¹.

Прежде чем начать рассматривать оперу более подробно, надо сказать о замысле композитора создать трилогию, в которой «Катерина Измайлова» была бы первой частью. Шостакович хотел, чтобы эта трилогия показывала судьбы русской женщины в различные исторические эпохи. Первая часть изображает стихийный протест героини против «темного царства», протест, который толкает ее на путь уголовных преступлений. Героиней следующей оперы, как говорил однажды Дмитрий Дмитриевич, должна была стать революционерка типа Софьи Перовской. В третьей опере композитор хотел показать судьбу советской женщины. Этому замыслу не суждено было осуществиться...

Шостакович называл «Катерину Измайлову» «трагедией-сатирой». Он объединил в ней две важнейшие стороны своего творчества. Преобладает трагедийность. «Катерина Измайлова» — первая музыкальная трагедия Шостаковича; по своей эмоциональной силе она сопоставима с многими его симфониями.

Для того чтобы осуществить свои намерения, композитор должен был глубоко переосмыслить повесть Лескова. По своей природе она не трагедийна. Об этом говорит уже ее название, нарочито снижающее шекспировскую тему. Писатель сознательно ограничил себя «уездными масштабами». А для Шостаковича такие рамки были непомерно узки — он создавал трагедию шекспировских масштабов! Это сразу же понял Немирович-Данченко, отбросивший название «Леди Макбет Мценского уезда»; к опере оно не подходило.

¹ «New York Times», 1935, 6 февр.

В центре драматургии оперы — сложный и исключительно сильный по своему музыкальному воплощению образ Катерины. Его трактовали по-разному, часто неверно, с резкими перегибами в ту или в другую сторону. Между тем очень важно правильно определить его смысл и значение.

Надо заметить, что высказывания автора оперы затрудняют эту задачу, так как едва ли к ним можно вполне присоединиться. Шостакович, говоря о героине очерка «Леди Макбет Мценского уезда», идеализировал ее, называя талантливой, умной, выдающейся женщиной, хотя оставалось неясным, в чем же, собственно, проявились у Лескова талант и ум Катерины Измайловой? Шостакович называл ее «лучом света», сравнивал с другой Катериной — из «Грозы» Островского. Когда при нем сказали, что зрители все же осуждают Измайлову, он не без раздражения возразил: «Анну Каренину тоже осуждали».

Стремясь «реабилитировать» женщину, совершившую два убийства (у Лескова три), для того чтобы освободиться от постылого мужа и стать женой приказчика Сергея, композитор основные свои надежды возлагал на музыку. И действительно, сделал в этом отношении все, что только мог сделать. Но как ни хороша музыка, воплотившая тягостные переживания героини, мы не можем обойти этическую сторону изображаемых в опере событий. Суть дела даже не в самих преступлениях Катерины. Гамлет совершает больше убийств, чем Клавдий, однако никто, кроме шекспироведов, даже не замечает этого. У Гамлета была высокая идея, между тем как у купчихи Измайловой не было, да и не могло быть высоких и благородных помыслов. Вот почему она и в опере не стала «лучом света», положительным образом, который можно было бы сопоставить с образом Кати Кабановой. Опера Шостаковича повествует не о «луче света в темном царстве», а о том, как это царство духовно искалечило молодую женщину, побудив ее бороться против преступного мира зла с помощью преступлений. Ее ждало поражение. Она стала жертвой «темного царства» и как жертва возбуждает естественное сочувствие.

Шостакович говорил, что в новой опере он отказался от речитативного «не мелодического» стиля «Носа». Вокальная партия Измайловой мелодически богата; есть в ней и песенность, и ариозность. Композитор нашел теплые, проникнутые живым чувством интонации; они звучат очень по-русски. Порой возникают связи с русским лирико-бытовым романсом первой половины XIX века. Заметно воздействие мелоса Мусоргского.

Музыкальная характеристика Катерины Измайловой заключена преимущественно в ее вокальных монологах. Образ героини оперы получает большое музыкальное разви-

тие — от элегической лирики к потрясающему слушателей трагизму.

Монолог, открывающий оперу, воплощает тягостные переживания героини. «О, боже мой, какая скука. В девках лучше было, хоть и бедно жили, но свобода была. А теперь тоска, хоть вешайся». Тоской, безнадежностью наполнена и музыка монолога. Русские песенные обороты, преломленные в индивидуальном творческом восприятии композитора, включаются в характерную для него ладовую структуру. Монолог Катерины (из второй картины) — это ее «речь в защиту женщин» («Много вы, мужики, о себе возмечтали»). Здесь Шостакович достиг особенной простоты, мягкой сердечности высказывания (Катерина обращается к Сергею, который скоро возбудит в ней большое, сильное чувство). В музыке монолога особенно ясно ощущается близость к традициям Мусоргского.

Начальная сцена третьей картины (Катерина одна в спальне) принадлежит к числу центральных и лучших сцен оперы. Вечер. Прошел еще один томительно-скучный день. Повторяющаяся оркестровая фигура передает то тягостное ощущение, когда кажется, что стены и самый воздух мучительно давят на душу и некуда бежать — всюду гнетущая тишина, замки на дверях и скука, скука...

Ариозо Катерины Львовны («Я в окошко однажды увидела») — наиболее кантиленный, «распетый» из всех ее монологов. Вокальная партия получает широту мелодического дыхания. Волнообразное движение мелодии ведет к кульминации, активно поддержанной оркестром. Музыка передает бессильный порыв — хотелось бы улететь, да крыльев нет!

Сергей овладел Катериной затем, чтобы удовлетворить свою грубую страсть, а в дальнейшем попытаться стать владельцем богатств Измайловых. А Катерина еще не понимает, с кем связала она свою судьбу. Ради Сергея она губит и свекра, и мужа. Незабываемое впечатление производит оркестровый эпизод, когда Сергей тащит в погреб труп только что убитого Зиновия Борисовича Измайлова (Катерина освещает дорожку свечой). Эту сцену сопровождает тихий и мрачный марш. В нем — обреченность Катерины. Она как будто достигла того, о чем мечтала. А на самом деле — она на краю черной бездны, и бездна скоро поглотит ее.

Последняя картина — путь на каторгу. Образ Катерины приобретает здесь высокую трагедийность. Она прошла через позор и унижение, узнала плети палача, лишилась всего, кроме тлеющей в ней жизни. Теперь она не купчиха, не наследница капитала Измайловых, она — отверженная.

Поразительны два ее последних монолога, запечатлевшие страдания смертельно раненной женской души. Трудно измерить богатство их психологического содержания. Монолог

«Не легко после почета да поклонов перед судом стоять» сопровождается мелодией английского рожка. От этой мелодии тянутся нити к инструментальным монологам последующих произведений Шостаковича вплоть до знаменитого соло английского рожка в Восьмой симфонии. Человеческий голос и оркестровый инструмент ведут печальное повествование. И вокальные и инструментальные интонации предельно правдивы.

Второй монолог — «В лесу, в самой чаще, есть озеро» — передает полное оцепенение, протрацию человека, почти лишившегося рассудка.

Важное значение приобретает в последнем действии образ народа (каторжники). Говоря об этих сценах, Шостакович вспоминал «Записки из мертвого дома» Ф. М. Достоевского. Да, какая-то общность замысла тут есть. Композитор, подобно великому писателю, повествует в опере о том, как «погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно». Границы повествования раздвигаются, перед нами как бы вся Русь, затравленная, исхлестанная, закованная в кандалы. И сам собой встает тот же грозный вопрос, который задавал Достоевский: «А кто виноват?».

Монолог старого каторжника и хор каторжников — наиболее народные по духу музыки страницы оперы. Близость к русской крестьянской песне, к Мусоргскому ощущается здесь с наибольшей силой.

«Темное царство» показано в сатирическом плане, причем композитор широко пользуется приемами гиперболы, карикатуры, гротеска, порой приближаясь к стилю некоторых сцен оперы «Нос». Наиболее крупная и страшная фигура этого мира — старый Измайлов, деспот, «хозяин», с лабазным замком в груди вместо сердца. Затем — Сергей, прикрывающий свои подлые намерения шелухой «красивых слов». Музыка все время разоблачает его, подчеркивая показную чувствительность приказчика, его лицемерие.

Иногда Шостакович, обращаясь к какому-либо бытовому музыкальному жанру, использует его «не по назначению», что опять-таки преследует сатирические цели. Такова сцена с попом; он «философствует» над трупом Бориса Измайлова, напевая мелодию в характере шансонетки или опереточных куплетов.

Но не всегда музыкальная сатира Шостаковича вполне убедительна. Сцена в полицейском участке не столько сатирическая, сколько водеvilльная. Она выпадает из общего драматургического плана оперы. Порой сатиру подменяет озорство, забавные трюки. Не достаточно последовательно и не вполне удачно охарактеризована музыкой дворян Измайловых.

Воплощая зло, композитор еще не достиг той глубины и внутренней силы, которые впоследствии проявились в его симфонической и камерной музыке. Но многие из найденных им выразительных средств, характеризующих негативные образы, получили дальнейшее развитие. Это — мертвенные автоматические ритмы, нарочито однообразное и в то же время нарастающее движение, гротескная скерцозность. Так постепенно выявились черты зрелого стиля композитора.

Подобно многим другим операм XX века «Катерина Измайлова» сочетает более или менее закругленные разделы (вокальные монологи, песня старого каторжанина, подхватываемая хором) с построениями, свободными по своей архитектонике. Впрочем, и сами монологи написаны достаточно свободно, то есть вне предустановленных структурных схем. Естественно, что такой композитор, как Шостакович, не мог не насытить оперу симфонизмом. Роль оркестра в ней очень велика. Примечательны симфонические антракты между картинами, особенно антракт перед пятой картиной. Он создан в форме пассакалии (цепь вариаций на повторяющуюся в басу тему). Здесь композитор далеко уходит от бытовых картин, нарисованных Лесковым, и говорит как бы от имени всех обездоленных людей мира. Эти страницы — одно из проявлений шекспировского начала, роль которого в опере велика.

Не вся музыка «Катерины Измайловой» равноценна. Можно спорить о тех или иных ее сторонах, о правомерности отдельных приемов. Но не будет преувеличением сказать, что в сильнейших разделах, таких, как монологи героини из третьей и последней картин, сцена с трупом Зиновия Борисовича, хоры каторжников, композитор подымается до уровня оперной драматургии Чайковского, Мусоргского. А ведь ему было в ту пору двадцать пять — двадцать шесть лет.

Теперь надо остановиться на принципиально важных критических суждениях об опере Шостаковича, суждениях, которые предшествовали критике 1936 года. С некоторыми из них композитору приходилось сталкиваться на протяжении ряда лет. Таковы упреки в пессимизме. Они не раз возникали из-за того, что понятие трагедийности отождествлялось с пессимизмом; это, разумеется, неправомерно. Подлинная трагедия не имеет с пессимизмом ничего общего.

Оперу критиковали также за «экспрессионистские тенденции». Известный наш критик А. И. Шавердян в докладе «О путях развития советской оперы» утверждал, что «Катерина Измайлова» сочетает «идейно-значительные и реалистические элементы... с элементами экспрессионистской «оперы ужасов»... И далее: «Наряду с новыми элементами, говорящими об определенном идейном росте советского художника,

«Катерина Измайлова» носит явные следы еще не изжитых Шостаковичем влияний современного буржуазного искусства»¹.

И в последующие годы некоторые критики необычайно легко обнаруживали экспрессионизм в произведениях Шостаковича (а также и Прокофьева). При этом указывали на необычайную драматическую напряженность симфонического развития, «эмоциональную преувеличенность», «болезненную сгущенность» мрачных настроений.

Насколько справедливы эти суждения?

Для того чтобы ответить на поставленный вопрос, надо напомнить, в чем заключаются основные принципы экспрессионистского искусства.

Немецкие экспрессионисты, выступавшие в литературном журнале «Штурм», подчеркивали, что экспрессионизм нельзя сводить к совокупности стилистических и тем более формальных приемов, так как его основа — определенное философское мировоззрение. Это верно. Экспрессионистское направление опиралось на субъективно-идеалистические принципы.

Гипертрофированное творческое «я» художника-индивидуалиста, его переживания экспрессионисты определяли как более высокую категорию по сравнению с реальной действительностью. Правда, нельзя игнорировать противоречия экспрессионизма, который в известной степени отразил индивидуалистический протест против наиболее уродливых сторон буржуазной действительности. Но нельзя и преувеличивать позитивное значение этого протеста.

Можно ли считать, будто Шостакович в какой-то мере воспринял философские идеи экспрессионизма, его эстетику? Нет! Шостакович тяготел не к экспрессионизму, а к экспрессивности, а это разные вещи.

Под экспрессивностью надо разумеать повышенную эмоциональную температуру, подчеркнутую выразительность, обостренность конфликтов. Б. В. Асафьев писал: «...нельзя путать экспрессивное в русской музыке — коренное явление, глубоко связанное с формами нашего же, родившегося уже на первых порах глубоко национального течения — «Могучей кучки», с экспрессионизмом западноевропейским, как завершенным в себе стилем»². Добавлю, что экспрессивность в большой мере свойственна реалистической музыке наших дней, и это обстоятельство отнюдь не сближает ее с современным буржуазным искусством.

¹ Дискуссия о советской опере (по материалам стенограмм). — «Советская музыка», 1935, № 7—8, с. 50, 51.

² Асафьев Б. Опера. — В кн.: «Очерки советского музыкального творчества». М.—Л., 1947, с. 36—37.

Остановлюсь еще на одном критическом высказывании (связанном с обвинением в пессимистичности концепции оперы). В. М. Богданов-Березовский, отмечая достоинства «Катерины Измайловой», находил вместе с тем, что в ней «нет никаких светлых сторон». А между тем «в обществе, в народе были силы, которые могли не только действенно восстать против насилия существовавшего строя, но и опрокинуть этот строй. Эти силы не показаны в опере, не действуют в ней. Они заменены личным протестом автора оперы против изображаемого»¹. Эту мысль критик повторил тридцать лет спустя. Говоря о новой редакции «Катерины Измайловой», он отметил: «И нужно сказать, что в новой редакции произведение действительно остро нуждалось. В его первоначальной версии односторонность обличительности, отсутствие каких-либо светлых сторон в показе далекого прошлого России, недостаточная развитость портрета основной героини — все это приводило к безнадежности выводов, не соответствующих исторической правде. В русском обществе, в русском народе были силы...» (далее идет известный нам по первой цитате текст)².

Прежде всего надо заметить, что приведенные выше строки могут дезинформировать читателя, не знающего двух редакций оперы Шостаковича. Создается впечатление, будто во второй редакции (которую критик приветствует) появились те «светлые стороны», которых раньше не было. Но ведь это не верно. По своей концепции вторая редакция не отличается от первой. Шостакович не ввел в оперу новых персонажей и не внес существенных изменений в уже созданные им образы. Но тут встает вопрос — было ли необходимо это делать? Ведь мы не считаем ущербным произведением гоголевский «Ревизор», хотя в нем не показаны силы, способные опрокинуть существовавший тогда строй. Салтыков-Щедрин принадлежит к революционным демократам, то есть к наиболее передовым людям эпохи. Его центральное произведение — роман «Господа Головлевы». И опять-таки «светлые стороны», положительные герои в нем отсутствуют. Таков был авторский замысел.

Мы благодарны Грибоедову за его Чацкого. И не осуждаем Гоголя за то, что в «Ревизоре» Чацкого нет.

Известно, что в гоголевской комедии «положительным героем» является смех, то есть отношение автора к изображаемому. И в «Катерине Измайловой» есть позитивное на-

¹ Богданов-Березовский В. «Леди Макбет Мценского уезда». Новая опера Д. Шостаковича.—«Известия». 1933, 24 сент.

² Богданов-Березовский В. Творческий путь театра.— В кн.: Ленинградский государственный ордена Ленина академический Малый театр оперы и балета. Л., 1968, с. 21.

чало — тот «личный протест автора оперы», который был отмечен Богдановым-Березовским.

Итак, после нескольких лет блужданий Шостакович нашел наиболее перспективный путь творческого развития, путь, с которым будет связан и его зрелый симфонизм. Означало ли это, что поиски прекратились? Конечно, нет! Истинный художник ищет всю жизнь. Его можно, по словам писателя К. А. Федина, уподобить летящему камню, не обрастающему мхом именно потому, что он летит.

ЧЕЛОВЕК — ГЛАВНАЯ ТЕМА

30-е годы — время больших успехов советской художественной культуры. Это время, когда создавались «Тихий Дон» М. А. Шолохова и «Петр Первый» А. Н. Толстого. Театр и кино приступили к решению ответственной и почетной задачи — в спектаклях и кинофильмах был впервые воссоздан образ Ленина. Фильм о Чапаеве взволновал миллионы людей. Романы, повести и поэмы, спектакли и фильмы отразили разные стороны нашей жизни. Тематика и жанры советского искусства были многообразны — от актуальных тем социалистического строительства до историко-патриотической эпопеи о древних русских героях, от классической трагедии до современной музыкальной комедии.

Памятниками эпохи социализма стали монументы Ленина, выполненные Меркуровым, «Рабочий и колхозница» Мухиной, ансамбли канала Москва — Волга, станции московского метро. Не отставало и музыкальное искусство. 30-е годы отмечены первыми успехами оперного творчества Советской России. Разные его направления были представлены операми «Катерина Измайлова» Д. Д. Шостаковича, «Семен Котко» С. С. Прокофьева, «Кола Брюньон» Д. Б. Кабалевского, «Тихий Дон» И. И. Дзержинского, «В бурю» Т. Н. Хренникова. Родились замечательные музыкально-исторические полотна: кантата «Александр Невский» С. С. Прокофьева, симфония-кантата «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина. Советскую музыку обогатили новые симфонии Н. Я. Мясковского, фортепианный и скрипичный концерты А. И. Хачатуряна. Новые песни облетели всю страну. Московские декады национального искусства союзных республик показали, какие прекрасные результаты принесла в области культуры ленинская национальная политика нашей партии. Стали широко известными имена композиторов Л. Н. Ревуцкого и Б. Н. Лятошинского (Украина), З. П. Па-

лиашвили (Грузия), А. А. Спендиарова (Армения), У. Гаджибекова (Азербайджан).

Лучшие произведения тех лет — советская музыкальная классика. К их числу относятся и произведения Шостаковича.

Автор «Катерины Измайловой» вместе с другими деятелями советской музыки продолжал активно участвовать в строительстве музыкальной культуры страны социализма. Для него, как и для всех советских композиторов, огромное значение имело Постановление Центрального Комитета партии от 23 апреля 1932 года — о перестройке литературно-художественных организаций. Этот документ стал важной вехой в истории нашего искусства. Постановление положило конец групповщине, возникавшей в результате деятельности ряда обособленных творческих организаций. Эта обособленность разъединяла наши художественные силы, порождая ошибочные и путанные теории, нередко прикрытые марксистской фразеологией.

Наряду с другими организациями была распущена Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ). Являясь небольшой замкнутой группой, она тем не менее присваивала себе право распоряжаться, командовать, смотреть на других музыкальных деятелей сверху вниз. Рапмовцы допустили ряд грубых ошибок, возникавших на почве вульгаризации марксистско-ленинской эстетики и частично повторивших ошибки Пролеткульта.

По отношению к Шостаковичу (так же как ко многим другим композиторам) РАПМ применяла политику дискриминации. Из его произведений рапмовцы признавали лишь Первую симфонию. Другие работы композитора они игнорировали или же подвергали сокрушительной критике (такой критике подверглась, например, опера «Нос»).

Вскоре после того, как было опубликовано Постановление Центрального Комитета, Шостакович писал о том, что РАПМ «воспитывала» других композиторов с помощью ругани и демагогии. В спектакль вахтанговцев «Гамлет» с музыкой Шостаковича режиссер и композитор ввели шутовскую интермедию — она высмеивала рапмовские претензии. Музыкальным «зерном» этого эпизода являлась популярная тогда песня А. А. Давиденко «Нас побить, побить хотели».

Значение апрельского Постановления ЦК не ограничивается роспуском ряда литературно-художественных организаций. Партия сплотила деятелей искусства, нацелила их на решение новых задач, рожденных быстрым движением страны к социализму. Были созданы творческие союзы, в их числе Союз советских композиторов (ныне Союз композиторов СССР).

Шостакович участвовал в работе Ленинградского Союза композиторов. Для него общественная деятельность всегда

была необходима, жизненно важна. В Союзах композиторов, сначала Ленинградском, потом СССР и РСФСР, он работал много лет — до тех пор, покуда на него не обрушились тяжелые болезни.

Общественная работа Дмитрия Дмитриевича уже тогда выходила за рамки творческой организации. С 1933 года он — депутат Октябрьского райсовета Ленинграда.

Постоянно занятый композиторскими и общественными делами, Шостакович находил время для своих коллег — интересовался их творчеством и всегда был готов поддержать молодого автора. Большое впечатление произвела на него только что появившаяся Первая симфония А. И. Хачатуряна. Поразило своеобразие национального армянского мелоса, богатство гармонии, сверкающая яркими красками оркестровка, а более всего — «могучий темперамент художника, которому хочется о многом поведать людям», — так говорил Дмитрий Дмитриевич. В свое время он привлек к работе для Театра рабочей молодежи И. И. Держинского, Г. Н. Попова. Держинскому была заказана музыка к спектаклю «Зеленый цех». «Но я еще не изучал оркестровку», — признался композитор. «Это ничего. Поручи мелодию струнным, остальное — духовым», — ответил Шостакович со свойственным ему юмором. Он не ограничился советом такого рода, а взял да и оркестровал сам увертюру, сочиненную Держинским. Позже, в 30-е годы Шостакович помогал Держинскому, когда тот писал свою первую оперу «Тихий Дон», вскоре поставленную с успехом на сценах многих театров страны. Об этом вспоминал автор оперы. Такое же заботливое отношение, добавлял Держинский, было у Шостаковича и к Желобинскому, и к Тимофееву...

После «Катерины Измайловой» Шостакович написал три крупных инструментальных сочинения, предшествовавших Четвертой симфонии: 24 прелюдии для фортепиано (1932—1933), Первый фортепианный концерт (1933) и Сонату для виолончели и фортепиано (1934). Эти работы возникли на пороге следующего периода творчества композитора — периода, который ознаменовался могучим взлетом его дарования.

Итак, после довольно долгого перерыва Шостакович вновь обратился к жанру фортепианной музыки. По содержанию и стилю его прелюдии и концерт не имеют непосредственных связей с «Катериной Измайловой». Скорее, они продолжают некоторые стилевые тенденции балетов и ранних фортепианных пьес композитора периода до «Афоризмов». Прелюдии помечены ор. 34. Большая их часть не претендует на особенную глубину и сложность замысла. В цикле преобладает прозрачная, светлая лирика, ирония, юмор. Резко выделяются две прелюдии — два полюса твор-

чества Шостаковича: несколько аффектированная мрачно-патетическая Прелюдия *es-moll*, № 14 и гротескная Прелюдия *h-moll*, № 6, пародирующая фальшивую игру плохого духового оркестра (эту пьесу хочется сопоставить с полькой из балета «Золотой век»). Почти все прелюдии насыщены общительными демократическими интонациями, источник которых — бытовая песенная и танцевальная музыка. Порой слышатся явные отголоски музыки Шопена (Прелюдия *As-dur*, № 17), Чайковского (Прелюдия *g-moll*, № 22), Прокофьева (Прелюдия *d-moll*, № 24). Автор не боится быть на кого-то похожим, иногда прибегает к нарочито элементарным приемам. Но внезапные повороты мелодии, ладогармонические сдвиги, импровизационность изложения вносят в музыку индивидуальное своеобразие, по-новому освещают как будто не новый музыкальный материал. Иногда кажется, что композитор дразнит слушателей: вот как просто... проще и быть не может! Ну, а вот этого вы уж, конечно, не ожидали!

Прелюдии критиковали за стилистическую пестроту, неравноценность музыкального материала. Но в них усматривали также интенсивный творческий поиск, плодотворный дух экспериментаторства. Писали, что при всей спорности некоторых приемов, цикл отмечен печатью огромного дарования. Это, конечно, справедливо.

Первым исполнителем прелюдий был автор. В дальнейшем они привлекли внимание ряда пианистов. Очень любил некоторые из этих пьес Г. Г. Нейгауз — большой почитатель искусства Шостаковича¹. Д. М. Цыганов переложил четыре прелюдии для скрипки и фортепиано.

Фортепианный концерт (ор. 35) состоит из четырех частей. Первая часть — *Allegretto* (сонатная форма), вторая — *Lento* (медленный вальс, трехчастная форма), третья — *Moderato* (как бы небольшое интермеццо), четвертая — *Allegro con brio* (быстрый блестящий финал с сольной каденцией фортепиано перед заключительным разделом; форма сонатная). Состав оркестра — струнная группа и труба; ей поручены ответственные сольные эпизоды.

Концерт имеет довольно много общего с прелюдиями. Хотя это произведение относится к симфоническому жанру, мы в нем, как и в цикле прелюдий, не найдем глубокой и сложной музыкально-драматургической концепции. В этом отношении Первый фортепианный концерт существенно отличается от скрипичного концерта, написанного вскоре после войны. Скрипичный концерт близок к Десятой симфонии, а фортепианный — очень непохож на Четвертую симфонию,

¹ Я был свидетелем того, как на занятии в Институте повышения квалификации музыкантов-педагогов Г. Г. Нейгауз играл и остроумно комментировал прелудию *cis-moll*.

к работе над которой композитор приступил двумя годами позже.

В концерте причудливо сочетаются лирические настроения и эффектно грубоватая бравада, неоклассические элементы и современные эстрадные опереточно-танцевальные мелодии. «Век нынешний и век минувший!» Резкие контрасты обращают на себя внимание уже в экспозиции первой части. Главная тема — значительный по своему содержанию музыкальный образ. Есть в ней нечто бетховенское — строгое, классическое. А дальше возникают типично легкожанровые мелодии. Помимо более обычных средств, выражающих контраст между главной и побочной партиями сонатного Allegro, композитор прибегнул к нетрадиционному приему, сопоставив «серьезную» и «легкую» музыку. Такой принцип контрастирования выдержан и в разработке, и в сжатой репризе.

Медленную часть можно было бы назвать элегией. Ее средний раздел — большое нарастание, романтический страстный порыв. Финал — царство веселья, шутки. Стремительное движение, ритмы галопа, а в самом конце — фокстрота, преобладание звонких металлических тембров — все это близко к стилю современной оперетты, отчасти и джазовой музыки. Тем более парадоксально воспринимаются прорывающиеся интонации рондо Бетховена («Ярость из-за потерянного гроша») и цитата из фортепианной сонаты Гайдна.

В прелюдиях и концерте откристаллизовался фортепианный стиль Шостаковича, черты которого позднее четко обозначились во Второй сонате, а также в фортепианных партиях Квинтета и Трио.

Одна из тенденций, характеризующих фортепианную музыку тех лет, заключалась в отрицании романтических традиций XIX века. Антиромантическое течение выступало против «изжившего себя» виртуозного стиля Листа. Этот стиль расценивался как «смакование техницизма», выросшее в «звуковой культ». Для нас сейчас ясен крайний максимализм подобных утверждений, ясна и ошибочность нигилистического отношения к Листу. В таких его произведениях, как Соната h-moll или «Пляска смерти» виртуозность всецело подчинена задаче раскрыть глубочайшее содержание, воплотить остродраматические и трагедийные образы. Однако антилистовское течение, при всех его ошибках и ненужных крайностях, заключало в себе «рациональное зерно»; оно отбросило голое виртуозничество, мишуру внешнего техницизма.

Одновременно существовала также антиимпрессионистская тенденция. Она отрицала красочные изыски, любование пряными звучностями, темброво-гармонические «пятна», «мазки», хрупкое кружево фортепианных фигураций — все это воспринималось как нечто устаревшее.

В противовес романтическому и импрессионистскому пианизму новая фортепианная музыка культивировала графичность музыкального рисунка, порой нарочитую бескрасочность, сухость звучания, а иногда остроту и звонкость (отрывистые аккорды, сближающие фортепиано с ударными инструментами). К этому надо добавить особенную четкость ритма. В формировании новых стилевых направлений фортепианного творчества видная роль принадлежала С. С. Прокофьеву.

Многое из того, что было сказано выше, имеет отношение и к фортепианной музыке Шостаковича. Хотя он играл и листовские сочинения, его как композитора менее всего прельщала виртуозность. Фортепианная фактура прелюдий и концерта аскетична. Это не живопись, а рисунки, выполненные карандашом и пером, иногда — акварель. Очень заметна ориентация на приемы бетховенского и добетховенского пианизма. Показательны в этом смысле гармонические фигурации, простые фактурные формулы сопровождения.

Тяготение Шостаковича к музыкальной графике не означает, что его фортепианный стиль вовсе лишен красок. Нет, не лишен, хотя палитра композитора резко отличается от палитры романтиков и импрессионистов. Он широко пользуется различными регистрами инструмента, сопоставляет контрастные звучности. В концерте сочетание фортепиано с солирующей трубой приобретает специфическую эстрадно-джазовую окраску.

Неоклассические элементы, выраженные в концерте с несколько элементарной прямолинейностью, были впоследствии творчески переработаны композитором, стали одним из составляемых его стиля.

Фортепианный концерт исполнялся впервые 15 октября 1933 года в Ленинграде автором и оркестром Ленинградской филармонии под управлением Ф. Штидри. Помимо Ленинграда Шостакович играл это произведение в Москве, Харькове, Воронеже, Тбилиси. Играл он его также в Турции, куда выезжал на гастроли вместе с группой советских артистов (март — апрель 1935 года). Шостакович выступил в Анкаре, Измире, Стамбуле без оркестра; оркестровую партию исполнял на втором фортепиано Оборин. Помимо концерта в программу выступлений Шостаковича входили прелюдии, фрагменты из балета «Болт». Молодой композитор имел большой успех.

Оборин, исполнявший во время турецких гастролей партию оркестра, был талантливым интерпретатором сольной партии концерта.

Виолончельная соната (ор. 40) — еще один шаг по пути к замечательнейшим достижениям композитора. По сравнению с концертом и прелюдиями она серьезнее, лиричнее.

В ней нет парадоксального экспериментаторства и «оворства». Некоторые ее страницы — как бы прощание с юностью (вспоминается пушкинское «Да, полдень мой настал»). Юношеской свежестью, приветливостью веет от второй темы первой части, от узорчатого скерцо. И вместе с тем ощущается какая-то неясная тревога, она прокрадывается в первую часть, наполняет разработку. С особенным суровым значением звучит в репризе элегическая главная тема. От третьей части (Largo) тянутся нити к медленным разделам сонатных циклов, созданных Шостаковичем в последующие годы. Примечательно, что здесь возникает начальная интонация Восьмой симфонии. В финале Шостакович вновь обращается к классическим — «моцартовским» и «бетховенским» — оборотам, но здесь они освоены более глубоко.

Композитор посвятил сонату известному советскому виолончелисту В. Л. Кубацкому. Он и был ее первым исполнителем (совместно с автором).

Хотя Шостакович дал зарок не писать музыки для драматического театра и кино, он скоро вернулся к этой работе. Но она, несмотря на большое свое значение, стала вторым планом творческой деятельности композитора, на первом же плане была работа над симфониями и камерными произведениями.

Дмитрий Дмитриевич пишет музыку к спектаклю Театра имени Вахтангова «Человеческая комедия» (по Бальзаку). Поставили этот спектакль А. Д. Козловский и Б. В. Шукин (1934). Если раньше Шостакович сотрудничал с молодыми советскими театрами — Театром имени Мейерхольда, Театром имени Вахтангова, то теперь его пригласил для творческой работы Академический Ленинградский театр драмы имени Пушкина (бывший Александринский). Композитор написал музыку к поставленной этим театром пьесе А. Н. Афиногенова «Салют, Испания» (1936). Пьеса была откликом на памятные испанские события тех лет. В постановке участвовал Н. П. Акимов, но только как художник. Авторами постановки были Н. В. Петров и С. Э. Радлов.

В записной книжке Л. М. Леонидова упоминается имя Шостаковича в связи с проектируемой постановкой «маленьких трагедий» Пушкина на сцене Художественного театра. Постановка не состоялась, но это упоминание свидетельствует о том, что режиссура МХАТа уже тогда была высокого мнения о Шостаковиче и связывала представление о нем, как композиторе, тяготеющем к трагедийной драматургии.

4 января 1935 года Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова показал премьеру третьего балета Шостаковича «Светлый ручей» ор. 39 (либретто Ф. В. Лопухова и А. И. Пиотровского). Балет поставил Ф. В. Лопухов при участии художника В. В. Дмитриева. Дирижировал

П. Э. Фельд. В том же году постановку перенесли на сцену Большого театра (такая «трансплантация» спектаклей тогда практиковалась: помимо «Светлого ручья» из Ленинграда в Москву были перенесены балеты Б. В. Асафьева «Пламя Парижа» и «Бахчисарайский фонтан»). Дата московской премьеры — 30 ноября. Дирижировал балетом Ю. Ф. Файер. Таким образом, в течение некоторого времени на основной сцене Большого театра шел балет Шостаковича, а в филиале — его опера. Но это продолжалось недолго...

В связи со своим новым произведением Дмитрий Дмитриевич говорил о том, какое это трудное и ответственное дело — создать балет, раскрывающий советскую тему. Идти по проторенной дорожке легче и безопасней, но такая дорожка скучна, неинтересна... Да, он всегда выбирал непроторенные пути и не страшился возможных последствий...

Действие «Светлого ручья» происходит в колхозе. Авторы спектакля хотели создать «балет-праздник», наполненный весельем, молодостью. Хотели показать радость труда, — но не с помощью копирования «производственных процессов». Балетмейстера и композитора интересовали прежде всего образы людей советской деревни. Эти образы предстояло раскрыть в танцах, а не «методом» воссоздания «производственных движений». Спектакль был радостным и комедийным; в нем большую роль играла буффонада.

Ю. Ф. Файер в своих воспоминаниях говорит о том, что партитура «Светлого ручья» «была и в самом деле светлой. Она несла удивительно ясную оркестровую звучность, простую, чистую мелодику, четкую ритмику... Она была по-хорошему озорна и иронична в одних эпизодах и полна лиризма в других. Что-то в этой музыке было от легких оперетт, чьи сюжеты имеют те же путаницы с переодеваниями, любовными подозрениями и счастливую развязку в конце всех перипетий... Хороши были лирические эпизоды, очаровывавшие и нас, исполнителей, и публику. Очень красиво звучали адажио с солирующей виолончелью, вариация балерины и кода в па-де-де, а антракт ко второму действию, написанный в форме вальса, мне приходилось бисировать на каждом спектакле»¹.

И все же театр не смог вполне решить очень трудную и для нашего времени задачу — показать средствами балетного искусства колхозную жизнь. Как и в предыдущих балетах Шостаковича отрицательно сказалось отсутствие цельности драматургии.

И. И. Соллертинский, которого никак нельзя заподозрить в недружелюбном отношении к творчеству его великого друга, писал: «...драматургически беспомощное либретто

¹ Файер Ю. О себе, о музыке, о балете. М., 1970, с. 307—308.

Адр. Пиотровского превратило балет в сплошной трехактный дивертисмент. Не могла придать единство спектаклю и музыка Шостаковича, яркая и эффектная в отдельных танцах, но по самому характеру монтажа лишенная симфонического развития и сквозного музыкального действия»¹.

Правдивому отображению жизни нашей деревни мешала также идеализация реальной действительности, проявлявшаяся тогда не только в балетном искусстве.

Очень большие, не вполне преодоленные трудности были связаны с хореографической стороной спектакля. В балете надо танцевать. Но как подчинить классическую хореографию задаче воплощения образов колхозников и колхозниц? И можно ли вообще это сделать? В балете «Футболист» дворничихи танцевали на пуантах. Ну, а колхозницы? Подходят ли им такие виртуозные приемы, как, например, фуэте, жете? Проблемы эти в «Светлом ручье» были решены несколько упрощенно. Классические танцы исполняли артисты, приехавшие из города «обслуживать деревню». А колхозникам поручались танцы характерные.

В сентябре 1935 года Дмитрий Дмитриевич приступил к работе над Четвертой симфонией. Она писалась в совсем ином роде по сравнению с тремя предыдущими симфониями. Но случилось так, что она прозвучала спустя четверть века после того, как была завершена.

28 января 1936 года газета «Правда» опубликовала редакционную статью «Сумбур вместо музыки» — об опере «Катерина Измайлова». 6 февраля в той же газете была напечатана редакционная статья «Балетная фальшь» — о балете «Светлый ручей».

Первая из статей привлекла значительно большее внимание, чем вторая. В ней говорилось о произведении, уже успевшем получить общественную оценку; оценка эта была противоположна той, которую давала статья. Ее содержание не ограничивалось отрицательной характеристикой оперы, она претендовала на гораздо более широкое идейно-эстетическое значение, поскольку в ней затрагивались вопросы, относящиеся ко всему советскому музыкальному творчеству.

Статья явилась результатом непонимания сложных эстетических проблем, связанных с оперой «Катерина Измайлова». Автора оперы критиковали за то, что он якобы вступил на путь формализма. Но такая критика не имела под собой сколько-нибудь устойчивой почвы.

Формализм в искусстве — это примат формы над содержанием, когда техника, превращаясь в самоцель, умерщвляет глубокую творческую мысль и живое чувство. Но ведь опера

¹ Соллертинский И. Творческие профили музыкальных театров Ленинграда. — «Советская музыка», 1935, № 11, с. 83.

Шостаковича — произведение совсем иного рода! Его никак нельзя назвать безыдейным и бесчувственным. Напротив, композитора, как мы помним, упрекали в чрезмерности эмоций! «Формалистичность» музыки «Катерины Измайловой» усматривалась в ее «сумбурности», непонятности; таков был один из основных пунктов статьи. Тут возникал естественный вопрос: почему же непонятная опера выдержала столько представлений и имела успех у публики?

Проблема, которой мы сейчас касаемся, не проста, не однозначна. Да, «Катерина Измайлова» доказала свою жизнеспособность. Из этого, однако, не следовало, что она нравилась буквально всем. Наряду с положительными были и негативные оценки. Я говорил о спорах, рожденных оперой. Но исторический опыт показывает, что новые выдающиеся явления музыкального искусства не всегда получают быстрое и всеобщее признание. Трудной для восприятия ряда людей была в свое время музыка Бетховена, Вагнера, Мусоргского, Скрябина. До сих пор определенные контингенты слушателей еще не приобщились к сокровищам мировой музыкальной культуры и предпочитают им легкую музыку. Все это должно побуждать осторожно и вдумчиво относиться к оценке новых необычных произведений, взвешивая все «за» и «против». В 1936 году такой критический метод был подменен безоговорочным и несправедливым осуждением.

Шостаковича упрекали также в грубом натурализме. Элементы натурализма, быть может, проникли в постановку оперы (сейчас, спустя столько лет, трудно говорить об этом определенно). Некоторые натуралистические «перегибы» можно было усмотреть в отдельных литературных деталях либретто. Однако по своей сути «Катерина Измайлова» — произведение не натуралистическое. Да, жестокая правда изображаемого в ней мира дана без прикрас, без смягчений; но это — реализм, это — традиция Мусоргского, требовавшего показывать правду, как бы она ни была солоня.

Статья «Балетная фальшь» имела меньший общественный резонанс. Она критиковала произведение, не занимавшее в творчестве Шостаковича центрального места. «Светлый ручей» и его постановка действительно были не свободны от недостатков. Но и в данном случае критика не являлась объективной, поскольку она зачеркивала балет, не видела в нем ничего положительного.

Тогда считалось, что в обеих статьях высказано «мнение народа» и что возражать против них нельзя. И оперу, и балет сняли с репертуара. Даже исполнение отрывков из них стало невозможным. В Союзе композиторов, в прессе развернулась дискуссия о борьбе с формализмом.

Осуждение оперы было для Шостаковича тяжелейшим ударом: «Катерина Измайлова» — одно из самых дорогих его

сердцу детищ. Резкая критика двух крупных произведений сразу выделила их автора и привлекла к нему негативное внимание общественности.

В это трудное время Шостаковичу была особенно дорога дружеская поддержка его доброжелателя — В. Э. Мейерхольда.

После того как Шостакович отказался писать музыку к «Бане» Маяковского, Мейерхольд продолжал надеяться на то, что ему удастся возобновить творческое сотрудничество с композитором. Всеволоду Эмильевичу хотелось, чтобы с музыкой Шостаковича шли в его театре чеховские водевили (спектакль назывался «33 обморока»). Но это желание режиссера не осуществилось — музыку к чеховскому спектаклю Шостакович не написал. Перед самым закрытием мейерхольдовского театра на его сцене был показан спектакль «Одна жизнь» (пьеса Е. Габриловича по роману Н. А. Островского «Как закалялась сталь»). Предполагалось, что эту постановку также музыкально оформит Дмитрий Дмитриевич. И снова мечта Мейерхольда осталась только мечтой. Однако эти обстоятельства не изменили отношения режиссера к композитору. Он собирался написать для Шостаковича оперное либретто, положив в основу роман «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова.

Когда появились статьи о «Катерине Измайловой» и «Светлом ручье», Всеволод Эмильевич публично заявил, что приветствует Шостаковича словами Пушкина о Баратынском: «Он у нас оригинален — ибо мыслит». И далее: «Шостакович обещает нам в будущем великолепные произведения, но при непременном условии, чтобы он как можно сильнее эту способность к мышлению насытил мышлением пролетариата...»¹. Тогда еще не существовало Пятой симфонии Шостаковича, не была завершена Четвертая. И все же Мейерхольд проницательно называл его мыслителем... Он написал Дмитрию Дмитриевичу дружеское письмо: утешал, просил быть мужественным, не отдавать себя во власть печали, верить в свой талант.

Нашлись и в музыкальном мире люди, не побоявшиеся выступить в защиту «порочной» оперы. О ее высоких достоинствах говорил А. М. Баланчивадзе (ныне один из крупнейших представителей музыкального искусства Советской Грузии) на обсуждении статьи «Сумбур вместо музыки». «Это был не героизм и не жертва, — вспоминал композитор. — Просто хотелось доказать любовь и преданность большому художнику и другу»².

¹ Мейерхольд против мейерхольдовщины. — В кн.: В. Э. Мейерхольд, ч. 2. М., 1968, с. 31.

² В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967, с. 96.

А в Ленинграде на дискуссии, посвященной той же теме, выступил музыковед А. С. Рабинович, говоривший об органичности, эстетической убедительности музыкального языка оперы Шостаковича. Он заявил, что не считает «правильным и возможным просто отмахнуться от непривычно звучащей музыки, как от какофонии. Язык Шостаковича, — говорил он далее, — я не могу признать «нарочно зашифрованным». Этот язык появился в процессе органического роста, уже имеет свои нормы и традиции и, главное, искренне ощущается ими [другими композиторами. — Л. Д.] и мной, как наиболее действенная форма, как наиболее соответствующий метод в передаче мыслей и эмоций советского человека»¹.

Однако «голоса одиночек» не могли изменить общего положения.

После «Катерины Измайловой» завершилась деятельность Шостаковича как оперного и балетного композитора². Его пытались заинтересовать разными оперными проектами, но безрезультатно. Уже говорилось о проекте оперы по «Герою нашего времени» Лермонтова. Однажды с Дмитрием Дмитриевичем беседовали Станиславский и Мейерхольд (работавший тогда режиссером в Оперном театре имени Станиславского). Речь шла о том, чтобы Шостакович написал новую оперу.

20 ноября 1938 года на страницах «Литературной газеты» была напечатана статья композитора, в которой он говорил о новом оперном замысле, связанном с лермонтовским «Маскарадом». И опять никаких результатов.

В начале войны Дмитрий Дмитриевич начал писать оперу «Игроки» по Гоголю и бросил начатую работу.

С середины 30-х годов не оперы, а симфонии становятся центром творческой деятельности нашего знаменитого мастера. Однако случилось так, что его Четвертая симфония (ор. 43) вместе с «Катериной Измайловой» подверглась временному забвению. Ее премьера должна была состояться в 1936 году. Симфонию репетировал дирижер Ф. Штидри с оркестром Ленинградской филармонии. Автор отменил премьеру, полагая, что она придется «не ко времени». Так думал и П. М. Керженцев, председатель только что организованного Комитета по делам искусств. Впоследствии Шостакович разочаровался в этом произведении, называл Четвертую симфонию неудачной, растянутой, «несовершенной по форме». «Хотя и в этой партитуре мне кое-что нравится».

¹ Против формализма и фальши. Творческая дискуссия в Ленинградском Союзе советских композиторов. Выступление А. С. Рабиновича. — «Советская музыка», 1936, № 5, с. 52.

² Позже ставились балетные спектакли на музыку, написанную Шостаковичем, но не предназначенную для балета.

«Симфония, оставшаяся неизвестной». Да, ее почти никто не знал, она не исполнялась в течение долгих лет. Прошло четверть века, и 30 декабря 1962 года она была, наконец, исполнена. Публика, до отказа заполнившая Большой зал Московской консерватории, слушала с напряженным вниманием, стараясь не упустить ни одного звука. И когда стих заключительный долгий и печальный аккорд, началась буря аплодисментов, слушатели восторженно приветствовали автора. Огромный успех Четвертой симфонии определился сразу, несмотря на значительную сложность, остроту содержания и музыкального языка.

Четвертая симфония положила начало новому этапу развития симфонизма Шостаковича. Вслед за оперой-трагедией он создал симфоническую трагедию. Это первое его произведение, которое можно так назвать. В нем, как и в ряде его последующих симфоний, проявилось нечто шекспировское. Пятую симфонию часто сопоставляли с шекспировской драматургией, особенно с «Гамлетом». Шекспировское начало сказалось в симфонизме Шостаковича еще полнее, чем в опере, где он был все же связан с сюжетом и образами Лескова.

Здесь уместно будет сказать о том, что предвоенные годы были у нас отмечены ростом интереса к великому английскому драматургу. В статьях и докладах, посвященных советскому искусству, часто встречался известный призыв Маркса, обращенный к Лассалю, — «больше шекспиризировать». А. М. Горький писал: «...Ленин решительно и навсегда вычеркнул из жизни тип утешителя, заменив его учителем революционного права рабочего класса. Вот этот учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы. А для того, чтобы изобразить этого героя с должной силой и яркостью слова, нужно учиться писать пьесы у старых, непревзойденных мастеров этой литературной формы, и больше всего у Шекспира»¹.

В те годы советские театры показали выдающиеся постановки шекспировских пьес. Малый театр поставил «Отелло» с Остужевым, Еврейский театр — «Короля Лира» с Михоэлсом, Театр революции — «Ромео и Джульетту» с Астанговым и Бабановой, Театр имени Вахтангова — «Много шума из ничего» (здесь говорится только о московских театрах). В. И. Немирович-Данченко и В. Э. Мейерхольд думали о постановках «Гамлета», но эти замыслы остались неосуществленными.

Шостакович, высказывая в 1938 году свои мысли о жанре трагедии в советском искусстве, утверждал, что «содержание ее должно быть пронизано положительной идеей, подобно,

¹ Горький М. О литературе. М., 1953, с. 607.

например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий»¹. Этому принципу он следовал сам в своем творчестве.

Вернемся к Четвертой. Хорошо сказал о ней критик Г. Н. Хубов: «В музыке Четвертой симфонии бурлит и хлопчет сама жизнь. Композитор, идейно возмужавший, одушевлен высокой целью — обнажить смысл ее движения, познать и раскрыть правду бытия. Не хочу сказать, что цель эта достигается уже в данной симфонии. Но она поставлена, поставлена с бетховенской упрямой прямоотой и властно влечет Шостаковича. Слушая Четвертую симфонию, вы все время ощущаете громадное напряжение духовных сил художника, сосредоточенность ищущей мысли, неостывающий жар сердца. И в стремительном потоке музыки, сверкающей острыми контрастами тем, образов, красок, ритмов, — возникает облик насыщенной драматическими событиями эпохи и многосложный мир чувствований современника»².

Четвертая симфония не имеет программы. Тем не менее внутренний смысл ее образов — эмоциональный, этический, философский, — можно определить достаточно точно. Обобщенность музыкального мышления не приводит к абстрактности, потому что композитор говорит о вещах жизненно важных, говорит увлеченно и горячо.

Да, музыкальная драматургия Четвертой отмечена исключительной напряженностью; ни в одном из своих произведений Шостакович еще не раскрывал конфликтов такого масштаба. Особенно примечательна в этом отношении первая часть. Ее музыка запечатлела два мира. Один мир — героические порывы и трагические катастрофы, суровое раздумье, борьба. Другой — ирония, насмешка, образы зла. С этим миром связана первая тема, она как бы обрушивается на слушателей, гипнотизируя своей неумолимой властностью. Этот образ определяли словами «наступление каких-то жестоких механических сил». Действительно, ему присущ грозный, наступательный характер. Он предваряет образы нашествия, вторжения из произведений Шостаковича 40-х годов. словно он уже увидел внутренним взором художника-гуманиста страшный лик войны, озверевшие полчища агрессоров, сеющих смерть и разрушение.

Этой образной сфере композитор противопоставил тему фагота, воплотившую, по словам Г. Н. Хубова, «гуманные начала правды, разума, добра». Мелодия речитативного склада дышит спокойствием, ощущением внутренней силы.

¹ Шостакович Д. Мой творческий ответ. — «Вечерняя Москва», 1938, 23 янв.

² Хубов Г. Музыкальная публицистика разных лет. М., 1976, с. 417.

Шостакович-симфонист часто пользовался приемом трансформации, глубокого переосмысливания музыкальной темы. Благодаря этому в его музыке один и тот же тематический материал нередко наделялся разным значением. Переосмысливается и первая тема первой части Четвертой симфонии (но при этом она сохраняет свою негативную драматургическую функцию). В начале разработки эта тема становится основой гротескного танца. Раньше гремела поступь стальных легионов, а теперь пляшут марионетки, кривляются уродливые паяцы. Такова «оборотная сторона» антигуманистической сферы зла. Далее начинается изумительная fuga — бешеный вихрь, все сметающий на своем пути. Музыкальный тематизм не играет тут существенной роли. Fuga захватывает динамикой стремительного движения. Затем снова возвращается главная тема. Она обрела свои прежние черты, но стала еще более исступленно-дикой. Композитор сохраняет ритмический пульс fugи и общую накаленность музыкальной атмосферы.

Мы ждем новых тематических метаморфоз — и не напрасно! Тема, судьбу которой мы прослеживаем, внезапно превращается в эксцентрический вальс. Его угловатую мелодию перебивают резко диссонантные созвучия. Музыка не лишена «мефистофельского» сарказма.

Переходит в другой драматургический план и образ, воплощающий положительное начало. Знакомая нам мелодия соединяется с танцевальным ритмом, фактурными украшениями. Однако и в таком виде она привлекает яркой выразительностью.

Одним из важнейших моментов драматургии первой части является начало репризы (она зеркальная: ее основные разделы — главная партия и побочная партия поменялись местами).

Тема, олицетворяющая правду, разум, добро, приобретает героическую окраску; композитор как бы подымает ее над всем остальным музыкальным материалом. А тема зла, появляющаяся в конце части, утрачивает свою мощь. В ней, правда, сохранился оттенок злобной насмешливости, но это лишь слабый отблеск бушевавшего когда-то пожара. Образ враждебной человеку силы во многом исчерпал себя.

Но симфония не кончена. Мы прошли вместе с ее «героем» лишь часть долгого и трудного пути. Впереди — новые испытания.

Вторую часть (Moderato) можно назвать интермеццо. В ней нет конфликтов, нет борьбы. Лирическая струя, ранее сдерживаемая, пробилась наружу. Композитор временно отходит от основной магистрали драматургического движения. Вместе с тем Moderato связано с первой частью. После всего, что было, рождается образ мечты, окрашенный в тона лег-

кой грусти. Словно сквозь дымку мы видим сияние этого образа. Причудливая игра мягкого, успокаивающего света и набегающих теней определяет колорит музыки.

Если в первой части сонатная форма усложнена исключительной интенсивностью тематического развития, обилием резко контрастных разделов, то форма *Moderato* проста и легко воспринимается. Она построена на чередовании двух тематических пластов. Один из разделов — fuga, основанная на главной теме.

Огромный финал полон новых контрастов. Еще более резко, чем в первой части сталкиваются полярно противоположные образы. Форму финала можно определить как свободно трактованную трехчастность: *Largo*, заменяющее «недостающую» медленную часть цикла; пространное *Allegro* (оно имеет ряд внутренних делений); траурно-триумфальный апофеоз на материале *Largo* (динамическая реприза) и угасающее завершение.

Первый раздел финала — образ траурного шествия. Его строгие, сурово-мужественные очертания рожают ассоциации с траурным маршем из Третьей симфонии Бетховена.

При вторичном изложении тему сопровождает флейта. Основная мелодия сохранила серьезность и суровость, а флейта вносит в траурную музыку оттенок какого-то грустного комизма. Это малеровский штрих (вообще влияние Малера в Четвертой симфонии весьма ощутимо).

Начинается большой подъем. Мощные звучания оркестра снова побуждают вспомнить о Бетховене и прежде всего о его Третьей и Пятой симфониях. Сочетание скорби и героической патетики придает особенно глубокий смысл этим страницам. Это первый из революционных реквиемов, созданных Шостаковичем.

Траурное *Largo* — важный этап «сквозного действия» симфонии. Несомненна его идейная связь с первой частью. Жесткая борьба, изображенная ранее композитором, сопряжена с жертвами. Но нельзя складывать оружие!

Второй раздел финала наполнен громом великих битв, напряжением жизни-борьбы. Потом возникают иные образы. В них — простодушное веселье, добрый юмор. Все мрачное, тягостное — позади. Композитор разворачивает картины народного празднества. Быстро, как во время карнавала, сменяются сцены, освещенные бенгальским огнем блестящей оркестровки. Забавную польку сменяет мечтательный вальс. Особенно запоминается «бодрый юношеский марш в характере простенькой пионерской песни» (определение И. В. Нестьева). И еще один образ, наполненный оптимизмом молодости — русская песенная мелодия, несколько напоминающая массовые песни тех лет.

В финале Четвертой симфонии Шостакович широко претворил различные жанры музыки быта (это не означает, конечно, что он «цитировал» бытовые мелодии). Симфонизм Шостаковича и музыкальный быт страны — важная проблема, и мы к ней вернемся.

Постепенно веселые настроения улетучиваются. Вопросы, поставленные жизнью, еще не решены. Праздник — это лишь временная передышка, свет солнца между двумя грозowymi тучами.

В последнем разделе финала композитор мобилизует все средства огромного оркестра, добиваясь прямо-таки невероятной силы звучности. На фоне оглушительного грохота литавр возникают торжественные мажорные гармонии в характере величественного апофеоза. Потом мы слышим известную нам тему траурного марша (она здесь значительно изменена). Идет борьба света и тьмы; чаши весов колеблются. И вот одна чаша перевешивает другую...

Четвертая симфония кончается трагически. Композитор не дает ответов на поставленные им вопросы. Поэтому так много мрака в постепенно замирающем «послесловии», столько невыразимой печали в улетающих куда-то звуках челесты.

«Надо вырвать радость у грядущих дней». Шостакович сделал это, но не в Четвертой, а в следующих симфониях.

Музыкальный язык симфонии богат, разнообразен. Связи с бетховенскими, малеровскими традициями не стирают черт стиля Шостаковича. Интонационный диапазон его мелоса очень широк — от простых демократических оборотов песенно-танцевального происхождения до сугубо инструментальных или декламационных, непривычных для слуха тем. Столь же разнообразны гармонии — то прозрачные, ясные, то резко диссонантные. Композитор воспользовался огромным оркестровым составом (обычно он был значительно умеренней в этом отношении). Все оркестровые средства подчинены одной цели — они помогают Шостаковичу раскрыть драматургические конфликты, столкновение и борьбу противоположных сил.

В своих высказываниях о Четвертой симфонии Шостакович сильно преувеличил ее недостатки. Но «несовершенство формы» в ней действительно ощущается. Наплыв смятенных чувств и мыслей порой чрезмерно велик, и композитору не всегда удается подчинить его своей организующей воле. Начало эмоционально-стихийное порой господствует над рациональным началом. В среднем разделе финала (*Allegro*) ощущается излишняя калейдоскопичность (хотя автор и стремится ее преодолеть плавностью переходов, интонационными связями). Позже композитор, достигнув большей художественной зрелости, полностью овладел искусством сочетать

экспрессию, повышенную эмоциональность с четкостью, глубокой целесообразностью формы.

Прошло немного меньше года после завершения Четвертой симфонии и Шостакович приступил к работе над Пятой. Композитор закончил ее в июле 1937 года, а 21 ноября она уже исполнялась в Ленинграде.

Это произведение положило начало творческому союзу Дмитрия Дмитриевича с Е. А. Мравинским — одним из крупнейших современных дирижеров.

Мравинский стал пропагандистом творчества Шостаковича. Он дирижировал премьерами его Пятой, Шестой, Восьмой, Девятой, Десятой и Двенадцатой симфоний, оратории «Песнь о лесах» и других произведений. Дмитрий Дмитриевич посвятил ему свою гениальную Восьмую симфонию.

В 1937 году Мравинский еще не был знаменитым. Молодой дирижер очень надеялся на помощь автора симфонии, которую должен был исполнять. Но увы! — оказалось, что автор не хочет или не умеет говорить о своей музыке, напоминая в этом отношении Чехова, который на вопросы актеров, как играть ту или иную роль в его пьесах, отвечал: «Надо играть хорошо». Или: «Я же все написал».

«Мне почти ничего не удавалось вытянуть из него», — вспоминал Мравинский о своих встречах с Шостаковичем. Так было и в последующие годы. Но если Дмитрий Дмитриевич в виде исключения все же высказывался о своих произведениях, его пояснения были очень конкретны и образны.

По свидетельству Мравинского ленинградцы приняли симфонию с большим энтузиазмом. Однако решающее значение должна была иметь московская премьера. Ее ждали с нетерпением и жгучим интересом.

Всегда очень скупой на авторские высказывания, Шостакович все же дал корреспонденту «Вечерней Москвы» интервью о своей новой работе. Он сказал:

«...Тема моей симфонии — становление личности. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения»¹. Знаменательные слова! Последнюю фразу можно отнести ко всему зрелому творчеству композитора.

И вот день премьеры настал. В Большом зале консерватории собрались не только музыканты, но и видные представители московской интеллигенции — люди разных профессий. Помню В. И. Немировича-Данченко с женой, Н. П. Хмелева, известного летчика М. М. Громова, перелетевшего вслед за В. П. Чкаловым через Северный полюс в Америку...

¹ Шостакович Д. Мой творческий ответ. — «Вечерняя Москва», 1938, 25 янв.

Стихли разговоры, звуки инструментов. Зал аплодисментами встретил дирижера. А. В. Гаук выждал, пока наступила настороженно-чуткая тишина, и поднял палочку. Короткий энергичный жест; в ответ ему родился властный возглас виолончелей и контрабасов, подхваченный скрипками. Вступительная тема струнных прозвучала как бетховенское «Es muß sein» — «Так должно быть». Симфония началась.

Сотни людей, сидевших в зале, слушали, забыв, что за стенами зала по-прежнему течет обычная будничная жизнь. Конечно, с первого раза было невозможно уловить каждое движение музыкальной мысли, ходы оркестровых голосов, сплетавшихся в сложноразветвленную полифоническую ткань. Но главное было понятно, вернее, оно ощущалось — умом, сердцем, нервами.

Автор симфонии — один из тех, кто «посетил сей мир в его минуты роковые». Только он не пиршественный собеседник, нет! Он не бесстрастный свидетель событий, он сам участвует в них. Его музыка — лирическая исповедь и «документ эпохи». Мятежная, пронзающая — она создана человеком, который языком искусства говорит «о времени и о себе».

В этой музыке — безмерная сила человеческой воли и горечь тягостных сомнений, неудовлетворенность, скорбь. Порой слышатся отголоски военной грозы, тяжелая поступь вражеских легионов, жаждущих крови и власти. Но вот прозвучали последние, светоносные аккорды и стало ясно: «герой» симфонии нашел путь к радости, к счастью...

Оглушительные аплодисменты чуть стихали, когда автор уходил с эстрады, и разрастались до предела при каждом новом его появлении. Это был шквал восторженных оваций. Люди вскакивали со своих мест. У некоторых на лицах светилась такая гордость, словно они сами общими усилиями создали чудо искусства.

Публика долго не отпускала композитора; всем хотелось увидеть его еще и еще раз.

Артистическая не вместила тех, кто хотел поздравить автора симфонии. Шостакович казался растерянным и смущенным. Благодарил с таким видом, точно извинялся за то, что его музыка наделала такой переполох.

После Четвертой симфонии Пятая знаменовала дальнейшее движение композитора вперед. Позитивное начало музыкальной драматургии выражено в Пятой более последовательно и, что особенно важно, одерживает победу: не смягчая остроты трагедийных конфликтов, Шостакович приходит к утверждению света, силы воли и разума. Пятая симфония, в отличие от Четвертой, отмечена стройностью, органичностью концепции и формы, сконцентрированностью музыкального материала.

Шостакович никогда не повторял себя и применял различные музыкально-драматургические принципы строительства симфонического цикла, отдельных его частей. Мы помним, что в начале Четвертой симфонии главная тема олицетворяла внешнюю грозную силу (наподобие темы фатума из Четвертой симфонии Чайковского). В экспозиции первой части Пятой симфонии все темы (их четыре) отображают различные стороны внутреннего мира человека. Здесь воплощена внутренняя психологическая конфликтность, борьба противоречивых чувств и стремлений.

Несколько далее возникает новая конфликтная ситуация, уже знакомая по Четвертой симфонии. Разработка круто поворачивает «действие» в другую сторону. Формируется один из тех образов зла, которые стали важным слагаемым симфонической драматургии Шостаковича. Рождается ощущение внешней роковой силы. Как и в Четвертой, возникают ассоциации, связанные с картинами агрессии, вражеского вторжения. Наиболее батальный характер музыка приобретает в том месте, где звучит оглушительно дерзкий, безжалостный марш.

Можно было бы сопоставить разработку с широко известным эпизодом нашествия из Седьмой симфонии того же автора. Но эпизод нашествия построен на новой, вторгающейся теме; к экспозиции она не имеет никакого отношения. А в разработке первой части Пятой симфонии — переосмысливание уже известного нам экспозиционного материала, новых тем здесь нет. Композитор пользуется одной и той же темой для того, чтобы воплотить и позитивные и негативные стороны жизни.

Очень типична для Шостаковича генеральная кульминация (начало динамической репризы). Мощный унисон струнных, деревянных духовых, валторн передает мужественную решимость «героя» симфонии идти к намеченной цели через все испытания и невзгоды.

Но цель еще неблизка. В конце первой части сгущаются сумрачные настроения. Возникает вопрос — что же дальше?

Вторая часть — род добродушно-иронического скерцо или интермеццо, отстраняющего основную линию развития симфонии. Перед нами проходят бытовые зарисовки — мирное веселье, танцы (музыка этой части близка к жанрам менуэта, лендлера). Трагедийную тему-идею временно заслоняют образы бесхитростной радости, уютного «домашнего» счастья... Но не в этом высший смысл жизни. Вторая часть лишь передышка, отдых. Цель — впереди.

В третьей — медленной — части соединились возвышенная скорбь и раздумье. Интонационный строй заставляет вспомнить прекрасное и мудрое искусство Баха. Есть здесь элементы хоральности. Хорал, бывший когда-то достоянием

только церковной музыки, давно уже «акклиматизировался» в условиях светского музыкального творчества. У Шостаковича — это род инструментальной музыки, приближенной к хоровому пению. Поэтому хоральные звучания *Largo* из Пятой симфонии говорят нам не только о личных переживаниях, но также о переживаниях многих людей. Более индивидуальны по своему эмоционально-образному строю печальная мелодия флейты (с сопровождением арфы) и поразительные по своей интимной теплоте соло гобоя, кларнета, флейты на фоне чуть слышной вибрации у скрипок.

Думается, композитор передал в *Largo* что-то очень свое, личное; ведь жизнь его была не легкой и к тридцати годам он изведal немало горьких минут, часов, дней, немало разочарований, преодолел немало трудностей и невзгод. Вместе с тем его музыка свободна от субъективной ограниченности — в ней не узость, а широта большой души, не только свое, но и общее (можно сказать — общечеловеческое).

В финале композитор обращается к народу — вечному источнику всего живого. Основу финала Пятой составляют героико-революционные образы. Они подготовлены волевыми образами первой части. Между крайними частями симфонии существует не только смысловая, но также тематическая, интонационная связь.

Начало финала (экспозиция) насыщено бурной, неистовой энергией. Динамика напористых ритмов, «медные» фанфарные звучности, вихревые пассажи создают ощущение огромного душевного подъема. Затем — лирический раздел, не лишенный оттенка грусти, но просветленной, далекой от трагизма. Это своеобразная «тихая» разработка. Последний раздел (реприза и заключение) — последнее, самое большое усилие в долгой, трудной борьбе. Его венчает победа.

Пресса откликнулась на Пятую симфонию множеством отзывов. Среди них были статьи А. Н. Толстого, Д. Б. Кабалевского, А. Н. Александрова, Г. Г. Нейгауза, Г. Н. Хубова, Я. В. Флиэра, В. М. Богданова-Березовского и многих других. «...Слава нашей эпохе, что она обеими пригоршнями швыряет в мир такое величие звуков и мыслей. Слава нашему народу, рождающему таких художников». Этими словами Алексей Толстой выразил чувства и мысли многих людей, приветствовавших симфонию Шостаковича¹. «Волнует в 5-й симфонии искренность, жизнеутверждающий оптимизм, глубина чувств. Богатство музыкального содержания симфонии захватывает слушателя с первой же части и держит его в радостном напряжении до финала. Чувствуется, что Шостакович много пережил и передумал». Так писал

¹ Толстой А. Пятая симфония Шостаковича. — «Известия», 1937, 28 дек.

один из первых Героев Советского Союза М. М. Громов¹. Но были и попытки поставить под сомнение некоторые достоинства произведения. Симфонию хвалили, но с оглядкой на недавние статьи «Правды»: как бы не перехвалить! Не может, дескать, композитор полностью «перестроиться» за такой короткий срок.

Ошибочность некоторых критических суждений была вызвана двумя причинами. Первая причина — упрощенное представление о задачах советского художественного творчества и, по сути дела, отрицание трагедийного жанра. Газета «Советское искусство», дав положительную оценку Пятой симфонии, вместе с тем писала, что в ней «отсутствует подлинный оптимизм; основной тонус ее, определяемый 1-й и 3-й — самыми сильными частями, — мрачный, подавленный...»². Замечу, в то время нередко говорили о том, что нам, дескать, не нужны «бодрячки», что произведения нашего искусства должны передавать не только радость, но и горе, напряжение трудной борьбы. А когда такое произведение появилось, оно показалось некоторым «слишком мрачным», «не оптимистическим».

Вторая причина критических ошибок — недостаточно глубокое понимание специфических особенностей новаторского творчества Шостаковича, особенностей его стиля. Так, например, контраст между Largo и финалом побуждал некоторых считать, что финал не органичен, недостаточно подготовлен. И делался вывод: жизнеутверждающее решение основной проблемы носит в Пятой симфонии внешний формальный характер. При этом упускали из виду органическую связь финала с первой частью и то обстоятельство, что финал подготовлен концепцией всей симфонии.

Надо отметить и непривычность музыкального языка — он не казался слишком сложным, но все же выходил за рамки привычных, «обжитых» традиций. В те годы для московской музыкальной публики эталонами отечественного симфонизма были симфонии Чайковского, Бородина, Скрябина, в меньшей мере — Глазунова. Представление о советском симфонизме связывалось прежде всего с Мясковским, новые симфонии которого звучали ежегодно. А Шостакович в Пятой шел какой-то своей, особой дорогой. Неожиданными были отголоски получившего распространение на Западе неоклассицизма, «баховские интонации», ощутимые не только в третьей, но и в первой части.

Нельзя не сказать попутно несколько слов о неоклассицизме. Это направление, родоначальником которого был

¹ Громов М. Заметки слушателя.—«Советская музыка», 1938, № 3.

² Советский симфонизм.—«Советское искусство», 1938, 25 янв.

Стравинский, сыграло большую, принципиально важную роль в развитии западноевропейской музыки. У нас не было аналога этому явлению; не было почвы для возникновения неоклассицизма, неизбежно связанного со стилизаторством, ретроспективными тенденциями. В творчестве Прокофьева, Шостаковича присутствуют лишь неоклассические элементы. Оба композитора ассимилировали их, внутренне переработали.

Между тем слава Пятой симфонии все ширилась, росла. 14 июня 1938 года состоялась ее зарубежная премьера. Симфония была исполнена в Париже (зал Плейель) под управлением Р. Дезормьера в концерте, посвященном международной солидарности антифашистских сил. «Пятая симфония оставляет впечатление величия и простоты, — писала газета «Се суар». — Мы приветствуем в лице Шостаковича подлинного музыканта нашего времени, от которого мы можем многое ожидать»¹.

Пятая симфония укрепила репутацию Шостаковича в кругах зарубежных любителей музыки. А она и раньше была велика. В 1935 году (до появления Пятой!) американская радиоккомпания «Columbia» провела среди радиослушателей анкету с вопросом: «Кто, по вашему мнению, из живущих ныне композиторов останется в числе великих через столет?». Первое место занял Рахманинов. Далее места распределились следующим образом: Р. Штраус, Сибелиус, Равель, Прокофьев, Стравинский, Шостакович (а ведь ему не было тогда и 30 лет!).

После Пятой симфонии имя Дмитрия Дмитриевича становится за рубежом еще более известным.

Человек — главная тема... Эти слова относятся и к «Катерине Измайловой», и к симфониям Шостаковича, где героем становится советский человек «со всеми его переживаниями».

После Пятой симфонии Шостакович приступил к работе над Первым квартетом (1938). По его собственным словам, он начал его писать «без особых мыслей и чувств». Думал, что ничего не получится, ведь квартетный жанр — один из труднейших для композиторов. Писал вначале как упражнение, не предполагая даже завершить эту работу. А потом она его увлекла. Квартет «получился». Сыгранный впервые Квартетом имени Глазунова — одним из лучших советских камерных ансамблей, — он был очень тепло принят слушателями.

¹ Хроника. Печать о концерте «Песни мира». — «Интернациональная литература», 1938, № 8, с. 244.

Автор предупреждал: «Не следует искать особой глубины» в этом его первом квартетном сочинении. И называл квартет «весенним». Он, действительно, не претендует на большие масштабы — я имею в виду и протяженность квартета и его содержание. Работа над ним, несмотря на специфические сложности жанра, явилась для автора «отдыхом» после громадного напряжения, которого потребовало создание Пятой симфонии. Выразив в ней драматические конфликты и душевные бури, композитор на некоторое время смог всецело отдаться беспечально светлым, ясным настроениям. Г. Г. Нейгауз находил в этой музыке «радостное ощущение полной гармонии». Многие здесь, по-видимому, навеяно поэзией природы, привольных лугов и лесов. В квартете нет резких контрастов, а тем более конфликтов. Спокойно-бесмятежная первая часть, элегическая вторая, быстрое причудливое скерцо и полнозвучный радостный финал дополняют и продолжают друг друга. Музыка квартета отмечена тяготением к большой простоте музыкального языка, песенности, мелодической ясности. Один из самых показательных примеров — бесхитростно-простая, певучая тема русского склада во второй части (вариации).

Шостакович приступил к строительству цикла квартетов, будучи уже автором большого количества произведений (Первый квартет ор. 40). Позже он работал в этой области очень активно, написал столько же квартетов, сколько им написано симфоний — пятнадцать. Он говорил о том, что ему хочется написать двадцать четыре квартета — по одному в каждой тональности. Но для решения такой грандиозной задачи композитору не хватило жизни...

5 ноября 1939 года в Ленинграде впервые прозвучала Шестая симфония Шостаковича, исполненная под управлением Е. А. Мравинского. Он же дирижировал и московской премьерой. У публики опять был большой успех, которому способствовало отличное исполнение.

По сравнению с Пятой Шестая симфония не включает в себе столь сложной и многоплановой музыкальной концепции. Тем не менее достоинства этого произведения велики. Оно не повторяет другие опусы Шостаковича и в своем роде незаменимо.

О Шестой вскоре после ее появления писали и говорили, что она представляет собой «усеченный цикл», что она подобна «всаднику без головы»: композитор почему-то отказался от сонатного Allegro, то есть первой части, и начал симфонию прямо с медленной части — Largo, за которой следуют скерцо и финал. Теперь это уже никого не удивляет. Мы знаем ряд симфоний (не только Шостаковича, но и других композиторов), начинающихся медленными частями. К тому же Largo, открывающее Шестую симфонию, написано

в сонатной форме. Шостакович, так сказать, узаконил сонатное *Largo*, сонатное *Adagio* как первую часть симфонического цикла.

Драматургия Шестой зиждется на противопоставлении первой части двум последующим частям. Это противопоставление, основанное на принципе контраста полярных противоположностей, объясняли как чередование разных душевных состояний. Так, например, Д. Б. Кабалевский утверждал, что основа симфонии — «контрастность двух полюсов эмоционального состояния души человека»¹. По мнению Ю. В. Келдыша, композитор в первой части выражает субъективные настроения, а затем, выйдя из этого «замкнутого круга», говорит о радостях жизни, то есть противопоставляет субъективному объективное. И. И. Мартынов объяснял смысл Шестой симфонии в противопоставлении прошедшего и настоящего. «Прошлое — мир тягостных переживаний, упорной борьбы за новое мироощущение... Настоящее — радость победы»².

Рассматриваемая нами музыка дает известные основания для таких суждений. И все же, соотнося симфонию со всем остальным творчеством Шостаковича, хочется несколько иначе определить ее главную тему-идею. Думается, в Шестой симфонии композитор обратился к теме жизни и смерти, теме, которой он спустя много лет посвятил свою изумительную Четырнадцатую симфонию (в ней эта проблематика раскрывается в ином плане, иными средствами). В отличие от распространенной традиции Шостакович в Шестой сначала говорит о смерти, а потом о жизни.

Две темы вступления относятся к числу волевых мелодических образов Шостаковича. Особенно характерна в этом смысле первая (унисонная) тема. Ее облик (так же как и облик вступительной темы из Пятой симфонии) во многом определяют ораторские интонации-восклицания (мелодические скачки).

Вступление патетично и вместе с тем трагично. Оно готовит слушателя к рассказу о печальных событиях.

Следующий раздел *Largo* (главная партия) по своему жанровому типу приближается к скорбной элегии. Его мелодия суммирует материал вступительного раздела. Но интонации вступления утратили теперь волевою напряженность: патетика сменилась лирическими размышлениями.

В кульминации вступительная «тема воли» (труба) вновь обретает силу. Однако «императивная» линия первой части здесь исчерпывает себя.

¹ Кабалевский Д. Замыслы и мастерство. — «Советское искусство», 1940, 18 янв.

² Мартынов И. И. Д. Д. Шостакович. М.—Л., 1946, с. 58—59.

Сердцевиной Largo является раздел, именуемый побочной партией. Именно она наиболее непосредственно связана с представлением о смерти. На фоне мерно раскачивающегося басового голоса, ритм которого напоминает траурный марш, у английского рожка, а затем у других инструментов возникают таинственные зовы. Побочную партию наполняют трели — тихие, бесконечно длинные. Они придают музыке монотонно-жуткий оттенок. Траурность сочетается с элементами причудливо-фантастическими — дальше они получают более широкое развитие.

Поразительна разработка, представляющая собой нечто вроде импровизации. Трели вырастают в прихотливые узоры — соло флейт. Чуть слышные тревожные вибрирующие звучности меняют свои тембровые оттенки: переливы флейты чередуются с глухим рокотом литавр, хрустальным звоном челесты. Есть здесь что-то призрачное, далекое от реальной действительности. Происходит психологический сдвиг: жизнь героя симфонии еще не угасла, но сознание помрачилось (как мне кажется, есть тут нечто общее с описанием бреда князя Андрея Болконского из романа Л. Н. Толстого).

«Все кончено» — таков смысл краткой репризы. Это оплакивание того, кого уже нет.

В Largo мы знакомимся с еще одной гранью творчества Шостаковича. Его фантастика (наиболее проявившаяся в разработке) не содержит в себе чего-либо сказочно-волшебного и по-своему «реальна». Она представляет собой другую проекцию реальных жизненных явлений. Еще более показательны в этом смысле некоторые разделы Восьмой симфонии, трио.

Надо особо отметить возникающие в Largo элементы песенного революционного фольклора. Мелодические обороты такого рода наиболее заметны в побочной партии.

Есть сведения о том, что Шостакович, работая над Шестой симфонией, воспользовался некоторыми музыкальными материалами, предназначенными для задуманной, но не написанной симфонии о Ленине (мысль о ней возникла у композитора еще в 1924 году под непосредственным впечатлением смерти вождя). Было бы неверно как-то связывать концепцию Шестой с этим неосуществленным замыслом. Вместе с тем возможно трактовать ее первую часть как картины гибели революционера. Но камерный, интимный характер звучания многих страниц придает этим картинам особое значение. Это не гибель в бою, не казнь на площади при огромном стечении народа. Трагедия происходит в четырех стенах, далеко от людей...

Вторая часть Шестой находится как бы посередине между обычными жизнерадостными и «злыми» скерцо Шостаковича. Она выполняет функцию интермеццо. Композитор

проявил неистощимую изобретательность, редкое богатство выдумки. Поражает феерическая оркестровка.

Если в финале Пятой симфонии господствовала героика, то финал Шестой является в творчестве Шостаковича уникальным примером воплощения такого безудержного веселья, когда человеку, как говорится, море по колено. Что бы ни произошло — солнце не померкнет, не иссякнут вечно живые источники радости; таков смысл этих беспечно праздничных мелодий и ритмов. Есть в них отзвуки наиболее жизнелюбимых страниц из произведений Моцарта, Россини. Вместе с тем Шостакович особенно широко претворил различные пласты музыки быта, звучавшей тогда в садах и парках. Это отголоски популярных песен, маршей и танцев, музыки эстрады, духовых оркестров, даже цирка. Композитор избегает «цитат» (правда, один из мотивов воспроизводит начало очень известной тогда песенки «Челита», исполнявшейся Клавдией Шульженко). Весь этот «сырой материал» преломился в творческой фантазии композитора. Возникло новое качество — один из своеобразных и блестящих примеров современного, демократического в своей основе и совершенного по мастерству симфонизма.

Оценка Шестой симфонии в прессе была иной по сравнению с оценкой Пятой. Шестую встретили с некоторым недоумением. Ее критиковали, порой сурово, упрекая композитора в том, что он вновь повернул в сторону формализма. Прошло немало времени, пока критика в полной мере признала достоинства этого сочинения.

Четвертая, Пятая и Шестая симфонии Шостаковича передают общественную и психологическую атмосферу 30-х годов. То были годы, когда уже вспыхивали военные пожары, когда возникло предчувствие близкой «большой войны», когда началась жестокая, потребовавшая множества жертв, борьба против фашизма. То было трудное и трагическое время, но оно вместе с тем озарено светом наших замечательных достижений, наших радостных побед в социалистическом строительстве. То было время молодости страны, молодости того поколения, к которому принадлежал и Шостакович. Его симфонизм отразил разные стороны нашего тогдашнего бытия, стал художественным документом той эпохи.

Я говорил о неосуществленном замысле Шостаковича — написать симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина. Предполагалось, что она будет написана для оркестра, хора и певцов-солистов. Дмитрий Дмитриевич хотел воспользоваться литературным текстом из поэмы Маяковского о Ленине, а также текстами и мелодиями фольклорного происхождения.

Шостакович собирался завершить эту композицию в

1940 году. У него уже был музыкальный материал для двух первых частей. К сожалению, симфония не родилась. На мой вопрос о причине Дмитрий Дмитриевич ответил: «Мне не удалось выразить в пении стихи Маяковского. Это ведь очень трудно сделать». Возможно, были тут и другие причины, связанные со сложностью замысла.

Последнее крупное сочинение, написанное Шостаковичем до начала Великой Отечественной войны, — Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1940). В отличие от ряда других премьер произведений Шостаковича первое исполнение Квинтета состоялось не в Ленинграде, а в Москве — 23 ноября 1940 года. Его исполнили Квартет имени Бетховена и автор.

Если Первый квартет — как бы эскизы, выполненные акварелью, то Квинтет — большое полотно. Он симфоничен, хотя написан всего для пяти инструментов. Однако этот камерный цикл не относится к числу произведений трагедийного плана; в этом отношении он далек от симфоний Шостаковича. Квинтет — царство спокойных размышлений, овеванных лирической поэзией. Здесь — мир высоких мыслей, сдержанных, целомудренно ясных чувств, сочетающихся с праздничным весельем и пасторальными образами. В первый и последний раз Шостакович создал произведение столь значительное и вместе с тем столь гармоничное. Позже композитор уже не мог обрести такого спокойствия. Жизнь не давала ему этой возможности.

Композиционное строение Квинтета отражает две основные стороны его содержания. Лирические раздумья выражены в двух первых частях — прелюдии и фуге и в четвертой части — интермеццо. Фуга является поистине классическим примером этой формы. Композитор решил в ней ряд очень сложных технических задач. Но техника нигде не превращается в самоцель. Полифоническая ткань живет, дышит; и сколько душевной теплоты в этой музыке, как много говорит она слушателю!

Фуга из Квинтета — русская по своему эмоциональному строю и задушевно-певучему характеру мелоса. Русская широта, распевность слышатся и в интермеццо. Его основная тема — простая, поразительно красивая мелодия.

Другая сторона произведения — празднично-веселое, бурное и вместе с тем изящное скерцо (третья часть) и пасторальный финал, во многом продолжающий линию Первого квартета.

Шостакович хорошо знал и чувствовал струнные инструменты; он извлек из них в Квинтете разнообразные звучности — то мягкие и певучие, то отрывистые, легкие, капризные. Композитор оставался верен своему фортепианному стилю: партия фортепиано лаконична; виртуозность, фактур-

ные украшения отсутствуют. Часто встречается простейшая одноголосная или двухголосная фактура.

Квинтет был показан на IV декаде советской музыки (Москва, 1940). Музыкальная общественность особо выделила три произведения, исполненные в концертах декады: Квинтет Шостаковича, Двадцать первую симфонию Н. Я. Мясковского и Скрипичный концерт А. И. Хачатуряна. «Эти три произведения, чрезвычайно различные по своему стилю, по индивидуальности их авторов и по степени творческой зрелости, — с полным правом могут быть причислены к лучшим достижениям советской музыки последнего времени, — читаем мы в редакционной статье журнала «Советская музыка». — Они отражают не только общий рост нашего творчества, но и все многообразие и богатство творческих направлений внутри единого, по своей идейно-художественной устремленности, социалистического стиля советской музыки»¹.

Декада обсуждалась в Союзе композиторов. С. С. Прокофьев посвятил свое выступление Квинтету Шостаковича. Он высоко оценил это произведение, отметил его очень ясный продуманный план, хорошее ощущение композитором камерного стиля. Особенно понравилась Прокофьеву fuga. Он сказал: «...за последнее время казалось уже совершенно невозможным написать фугу, которая звучала бы ново и интересно... Надо отдать честь Шостаковичу: в его фуге по общему впечатлению чрезвычайно много нового»². Прокофьевым были высказаны и критические замечания. Он не одобрил некоторые неоклассические тенденции («пользование баховскими и добаховскими оборотами»). Прокофьев не одобрял неоклассицизма и в творчестве его основоположника — И. Ф. Стравинского.

Накануне Великой Отечественной войны состоялось первое присуждение Государственных премий СССР. По разделу музыкального искусства премии первой степени получили — Д. Д. Шостакович за Квинтет, Н. Я. Мясковский за Двадцать первую симфонию и Ю. А. Шапорин за симфонию-кантату «На поле Куликовом».

Квинтет положил начало творческому сотрудничеству композитора с замечательным нашим ансамблем — Квартетом имени Бетховена. На протяжении нескольких десятилетий этот ансамбль выступал в составе — Д. М. Цыганов, В. П. Ширинский, В. В. Борисовский и С. П. Ширинский. Шостакович посвятил бетховенцам свой Третий квартет. Не-

¹ IV декада советской музыки в Москве. — «Советская музыка», 1941, № 2, с. 25. Применявшееся тогда понятие «социалистический стиль» было равнозначно понятию — метод социалистического реализма.

² Обсуждение IV декады советской музыки. Выступление С. Прокофьева. — «Советская музыка», 1941, № 2, с. 72.

которые из написанных позже квартетов имеют персональные посвящения — Д. М. Цыганову, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому, один из квартетов посвящен памяти В. П. Ширинского.

Шостакович продолжал работать над музыкой для драматического театра и кино. В 1940 году состоялась его новая встреча с Шекспиром: он написал музыку к трагедии «Король Лир», поставленной Г. Козинцевым на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького (премьера была показана в 1941 году). Ко дню премьеры театр выпустил буклет, в котором была опубликована статья Шостаковича. По своему содержанию она выходила за рамки авторского высказывания о музыке к спектаклю. Дмитрий Дмитриевич писал: «...в большой трагедии музыка должна, по-моему, появляться только лишь в моменты наивысшего напряжения действия. Композитор обязан изложить языком музыки свое понимание основной идеи, основной коллизии той или иной трагедии, свое понимание и ощущение тех или иных персонажей. Не дело композитора заниматься музыкальным иллюстраторством, — с этим легко могут справиться работники нотной библиотеки». Этими словами Шостакович выразил те принципы, которыми он руководствовался, создавая музыку к ряду спектаклей.

Для «Короля Лира» композитором были написаны вокальные номера, дополняющие наше представление о Шостаковиче — песенном композиторе. Просто и тонко написана баллада Корделии, проникнутая меланхолическим чувством. Выразительная лирическая мелодия баллады при всей ее простоте далека от банальности, есть в ней поэтическая свежесть. Композитор нашел тот стиль, который внутренне соответствует эпохе, шекспировской трагедии.

Интересны песни Шута (их всего десять). Этот образ восхищал и волновал Шостаковича. «У него колкий, саркастический смех, — говорил композитор. — Его юмор великолепен сочетанием остроты и мрачности». В песнях затронута этическая проблематика, близкая Шостаковичу. Вот слова одной из них (перевод Маршака):

Кто служит только для того,
Чтобы извлечь доходы,
Тебя оставит одного
Во время непогоды.
Но он с тобой, твой верный шут,
Служил он не для денег,
Он жалкий шут, но он не плут!
Дурак, а не мошенник.

И эта песня очень проста, но в ней проступают свойственные стилю Шостаковича мелодические обороты.

Спектакль прошел всего несколько раз — началась война. Впоследствии Козинцев перенес часть инструментальной музыки, написанной для «Короля Лира», в «Гамлет»; он был поставлен Козинцевым на сцене Ленинградского театра имени Пушкина (1954).

Появились новые фильмы с музыкой Дмитрия Дмитриевича: «Юность Максима» (1934—1935), «Возвращение Максима» (1936—1937) и «Выборгская сторона» (1938) Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Волочаевские дни» (1936—1937) Г. и С. Васильевых, «Великий гражданин» — две серии (1938—1939) Ф. Эрмлера, «Человек с ружьем» (1938) С. Юткевича и другие. Как и в прежние годы, Шостакович участвовал в создании фильмов, получивших широкий общественный резонанс. Это фильмы о коммунистах, о борьбе за Советскую власть, за социализм. Фильм «Человек с ружьем», созданный по сценарию Н. Ф. Погодина, — выдающийся образец киноленинианы. Искусство кинематографии сближало творчество Шостаковича с большими социальными темами эпохи. Оно давало ему возможность освоить мелодии революционных, рабочих песен, звучавших в названных выше фильмах. Это имело большое значение для его последующей творческой деятельности: мелодиями и интонациями революционного песенного фольклора насыщены созданные им после войны десять хоровых поэм, Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии.

Работа в кино побудила композитора обратиться к неизвестным ему ранее пластам национального народного творчества: создавая музыку к фильму «Друзья» (1938), он изучал музыкальное искусство народов Чечении, Ингушетии, Кабардино-Балкарии.

Шостакович долго работал над «Партизанской песней» для фильма «Волочаевские дни». Однако она удалась ему меньше, чем «Песня о встрече», и не получила большой известности.

Неудивительно, что киномузыка Шостаковича включает и симфонические эпизоды. Впрочем, они встречаются редко. Отметим эпизод на баррикадах из фильма «Возвращение Максима», музыку, сопровождающую кадры перед нападением на героя этого фильма (контрапунктический принцип сочетания музыкального звучания и зрительного ряда), симфонический фрагмент, соединяющий сцены в окопах и в кабинете Ленина из фильма «Человек с ружьем», увертюры и финалы из двух серий фильма «Великий гражданин». На симфоническом развитии «Партизанской песни» построены некоторые музыкальные эпизоды из фильма «Волочаевские дни».

Теперь надо рассказать о большой работе Дмитрия Дмитриевича, связанной с творчеством Мусоргского.

В 1940 году по заказу Большого театра Шостакович сделал новую оркестровку «Бориса Годунова».

«Я благоговею перед Мусоргским, считаю его величайшим русским композитором», — говорил Шостакович в связи с этой работой. По его собственным словам, он просиживал над партитурой дни и ночи. Стоящая перед ним творческая задача его очень увлекала.

Весной 1941 года главный дирижер Большого театра С. А. Самосуд проигрывал с оркестром отдельные картины «Бориса» в новой оркестровой редакции. Однако предполагаемая премьера оперы не состоялась — помешала война. Позже, уже при другом музыкальном руководстве, «Борис Годунов» был поставлен Большим театром в старой редакции Римского-Корсакова. А в оркестровке Шостаковича опера впервые исполнялась лишь в 1959 году; ее поставил Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова (дирижер С. В. Ельцин).

После войны Шостакович оркестровал и «Хованщину». Эту работу он выполнил для кино. Фильм-спектакль не мог вместить всей оперы. Но Дмитрий Дмитриевич оркестровал все произведение целиком. «Хованщина» в новой оркестровке была, как и «Борис Годунов», поставлена Ленинградским театром имени С. М. Кирова.

Вопрос о различных оркестровках опер Мусоргского — вопрос сложный. Авторская оркестровка «Бориса» не во всем убедительна. Это относится прежде всего к сценам, требующим яркого, колоритного звучания (колокольный звон, коронация, полонез в польском акте). «Хованщину» Мусоргский не успел оркестровать.

Римский-Корсаков отдал работе над операми покойного друга много времени и сил, которые мог бы потратить на создание собственных произведений. Благодаря его труду «Борис» и «Хованщина» зажили новой жизнью, получили широкую известность. Это несомненная заслуга Римского-Корсакова. Но Корсаков был не только оркестратором опер Мусоргского, но также их редактором и даже в какой-то мере соавтором. Оркеструя, Корсаков многое переделывал, сокращал, добавлял. Возьмем для примера вторую картину пролога «Бориса Годунова» («Венчание на царство»). В этой картине — 245 тактов. Из них лишь 16 тактов оставлены Римским-Корсаковым без изменений, 229 тактов изменено, 58 присочинено (на материале Мусоргского).

Корсаков был убежден в том, что Мусоргский, не зная теории, допускал грубые технические промахи, которые необходимо исправлять. Между тем многие из этих «промахов» являлись результатом творческой смелости композитора, сознательно пишущего «против правил». Мусоргский, например, не мог не знать, что школьные правила гармонии за-

прещают движение основных голосов параллельными октавами и квинтами. Тем не менее он пользовался этим приемом как одним из выразительных средств. Пользовался им в отдельных случаях и сам Римский-Корсаков. Позже «запретные параллелизмы» стали характерным элементом стиля Дебюсси, Пуччини, Стравинского (периода «Петрушки») и ряда других композиторов.

В корсаковской редакторской работе сказывалась также очень сильная художественная индивидуальность автора «Снегурочки» и «Садко». Кое-что он переделывал в соответствии со своим художественным вкусом.

Многие корсаковские «поправки» спорны, многие вызывают возражения. Корсаковская редакция сглаживает остроту оригинала, некоторые его своеобразные черты.

Шостакович решительно не принимал редакцию Римского-Корсакова и говорил о ней с явным раздражением. Работая над своей версией, он хотел как можно глубже вникнуть в первоначальный творческий замысел Мусоргского и вместе с тем симфонизировать звучание оркестра. Иногда Шостакович сохранял авторскую оркестровку, поскольку она была в данном месте удачной. Так он оставил без изменений оркестровку начала сцены в келье Пимена («Великолепно сделано! Тут ничего не надо менять»).

Оркестровка — творчество, и ни один большой художник не может в этой области отрешиться от самого себя. Римский-Корсаков оркестровал Мусоргского «по-корсаковски» (так было бы и в том случае, если б Корсаков не вносил в оркеструемую им музыку никаких изменений). Шостакович делал это по-своему. Но он не ослабил, а даже усилил экспрессивность музыкальной речи великого русского композитора, привнес в нее напряженность современного искусства и тем самым еще больше приблизил к нашему сегодняшнему художественному сознанию.

Музыкальная деятельность Шостаковича все расширялась. Композитор, пианист, он стал и педагогом. С 1937 года он преподавал в Ленинградской консерватории. Сначала Дмитрий Дмитриевич вел класс оркестровки, потом — класс сочинения. В 1939 году Шостаковичу было присвоено звание профессора.

За время своей педагогической деятельности Дмитрий Дмитриевич воспитал ряд выдающихся композиторов. Среди них — лауреаты Ленинской премии Г. В. Свиридов и К. А. Караев, творчество которых получило широкое признание не только в нашей стране, но и за рубежом. У Шостаковича учились также Р. С. Бунин, М. С. Вайнберг, Джавдет Гаджиев, Г. Г. Галынин, О. А. Евлахов, Ю. А. Левитин, Б. И. Тищенко, Г. И. Уствольская, К. С. Хачатурян, Б. А. Чайковский и другие. Каждый из его учеников идет своей доро-

гой. И каждый из них многим обязан учителю, его творчеству.

Занимаясь с учениками, Дмитрий Дмитриевич часто ограничивался отдельными замечаниями. Но они, по воспоминаниям Ю. Левитина, западали в душу молодого композитора и, перерастая в нечто более значительное, способствовали воспитанию художественного вкуса, творческих принципов.

«...Он всегда отмечал разницу между внешней, поверхностной эмоциональностью и подлинной силой чувства, сдержанной и благородной. Настойчиво и постоянно предостерегал он учеников от увлечения внешними эффектами, нарочитой аляповатостью и всякими «надрывами».

Д. Д. Шостакович всегда старался уберечь своих воспитанников от ложного, вульгарного понимания новаторства. Чувство современности не имеет ничего общего с игрой в звуки, с изощренными нагромождениями, с усложненностью и «оригинальностью» во что бы то ни стало¹. Все это сверено с теми эстетическими принципами, которыми руководствовался сам Шостакович в своей творческой деятельности. Однако он менее всего ориентировал учащихся на свою собственную творческую практику. И если некоторые из них в молодые годы подражали учителю, то здесь нет его вины. Не только на учеников Дмитрия Дмитриевича, но и на многих других молодых композиторов с огромной силой воздействовало его творчество, обаяние его личности.

Шостакович придавал большое значение широте музыкального кругозора и стремился по мере возможности знакомить студентов с музыкальной литературой. Тогда еще не существовало магнитофона и знакомство с музыкой путем применения механической записи не практиковалось. Дмитрий Дмитриевич показывал студентам музыкальные произведения, исполняя их в четыре руки со своим ассистентом — ныне ленинградским композитором И. Б. Финкельштейном. Будучи первоклассным пианистом, Шостакович, помимо других своих исполнительских качеств, обладал умением читать с листа даже очень сложный нотный текст. Как вспоминает И. Б. Финкельштейн, Шостакович, говоря о различных композиторах, особенно подчеркивал достоинства Брамса и Малера.

Дмитрий Дмитриевич считал, что великие музыкальные творения надо знать досконально. Однажды он сказал ученикам: «Напишите здесь в классе, по памяти, экспозицию первой части Пятой симфонии Бетховена». — «В клавире?» — спросил кто-то. «Нет, в партитуре. Я тоже буду писать».

¹ Левитин Ю. Учитель. — В кн.: Д. Шостакович. М., 1976, с. 83.

И, взяв нотную бумагу, Шостакович вместе со студентами принялся за работу.

Когда началась война, Шостаковичу не было еще полных тридцати пяти лет. По современным возрастным нормам он мог еще официально считаться молодым композитором. Однако он успел сделать столько, сколько хватило бы, чтобы заполнить жизнь убеленного сединами мастера.

Заслуги композитора получили высокую оценку. Он был в числе первых лауреатов Государственной премии. В 1940 году его наградили орденом Трудового Красного Знамени. Тогда немногие из композиторов имели такую награду.

Да, он много сделал, многого достиг. А бóльшая часть его творческого пути оставалась еще не пройденной.

В ОГНЕ ВОЙНЫ

22 июня 1941 года Дмитрий Дмитриевич соби-
рался пойти на футбольный матч. По радио
сообщили — началась война. И с этого момента
помыслы композитора были направлены к од-
ной цели — сделать все, что в его силах, во имя
победы над врагом.

«До этих дней я знал лишь мирный труд. Нынче
я готов взять в руки оружие! Я знаю, что фа-
шизм и конец культуры, конец цивилизации —
однозначны. Исторически победа фашизма не-
лепа и невозможна. Но я знаю, что спасти чело-
вечество от гибели можно только сражаясь». Эти
слова Шостаковича были напечатаны 5 июля в
«Ленинградской правде». И они не
были лишь словами. В день начала войны зна-
менитый композитор попросил, чтобы его взяли
добровольцем в Красную Армию. Ему отказали.
Он вступил в Народное ополчение. Он хотел
сражаться.

Вместе с консерваторскими педагогами и сту-
дентами Шостакович выезжал за город на
строительство оборонительных сооружений. Во-
шел в пожарную команду и дежурил на крыше
консерватории. Не только у нас, но и за преде-
лами нашей страны стала впоследствии извест-
на фотография Шостаковича в пожарном одея-
нии, в пожарной каске, опоясанного ремнями.
Он стоит на боевом посту. Другое фото — Шо-
стакович направляет куда-то вниз струю воды
из шланга (оба снимка сделаны 29 июля
1941 года). Он участвовал в учебных занятиях,
дежурил во время воздушных тревог.

Случайно повстречавшийся с Шостаковичем Ми-
хаил Зощенко отметил: «Удивительно смотреть
на композитора. Первое впечатление — слабости
и беспомощности — чрезвычайно обманчиво. За
тонкими чертами лица — мужество, сила и боль-
шая, непреклонная воля»¹.

¹ Цит. по кн.: Крюков А. Музыка в городе-фронте. Л.,
1975, с. 9.

Рядом с этим высказыванием хочется привести другое, относящееся к более позднему времени. Ольга Берггольц рассказывала по радио о первом исполнении в Москве Седьмой симфонии, о том, как вышел на вызовы автор. «Народ, пришедший слушать «Ленинградскую симфонию», встал и стоя рукоплескал композитору, сыну и защитнику Ленинграда. А я глядела на него, маленького, хрупкого, в больших очках, и думала: «Этот человек сильнее Гитлера»¹.

Два ленинградских литератора отметили несоответствие внешнего и внутреннего обликов Шостаковича, сохранившееся и в последующие годы. Он и после войны казался слабым, хрупким, а в нем все время жила негибкая сила духа, так полно проявившаяся в годину военных испытаний.

Он не оставлял своих музыкальных творческих дел. Вместе с артистом Н. К. Черкасовым руководил театром народного ополчения. Работал в Ленинградском музыкальном издательстве. Подобно другим композиторам писал песни для армии, для народа. Песня «Клятва наркомуну» получила значительную известность.

Но Шостакович не был бы Шостаковичем, если б уже тогда, под непосредственным впечатлением грозных событий, у него не возник замысел большого симфонического произведения. Стремясь рассказать языком музыки о том, что переживал он сам, что переживал весь народ, композитор обратился к наиболее ему близкой форме. В конце июля Дмитрий Дмитриевич приступил к работе над Седьмой симфонией. «Музыка неудержимо рвалась из меня», — вспоминал он впоследствии. Как и всегда, Шостакович работал очень быстро.

Наступил сентябрь. Началась ленинградская блокада. К налетам авиации прибавились артиллерийские обстрелы. Только в сентябре на город были сброшены 331 фугасная бомба и 31 398 зажигательных бомб. На Ленинград обрушилось 5364 артиллерийских снарядов. Надвинулось время, которое запечатлено в прекрасных строках Н. С. Тихонова:

Домов затемненных громады
В зловещем подобии сна.
В железных ночах Ленинграда
Осадной поры тишина.
Но тишь разрывается боем,
Сирены зовут на посты.
И бомбы свистят над Невой,
Огнем обжигая мосты.

Само существование в блокированном Ленинграде было подвигом. Но ленинградцы не только существовали. Они бо-

¹ В кн.: Крюков А. Музыка в городе-фронте, с. 96.

ролись. Они боролись за победу и за то, чтобы, несмотря на невыносимо тяжелые условия, сохранить в человеке человека. И эта борьба не могла не найти отклика в душе и сознании Шостаковича.

Его музыкальная деятельность по-прежнему была разносторонней. Он принял участие в концерте, состоявшемся 14 сентября. Сбор (более 10 тысяч рублей) был передан в Фонд обороны страны. Шостакович исполнял свои фортепианные прелюдии. Кроме него в концерте участвовали певец В. Касторский, артисты балета О. Иордан и С. Корень, артист Драматического театра имени А. С. Пушкина Б. Горин-Горяинов, писатель Е. Шварц и другие. Такие концерты стали регулярными. Они происходили в филармонии; зал обычно бывал переполнен.

К началу сентября в Ленинграде насчитывалось около 80 членов Союза композиторов (остальных эвакуировали). Председателем Союза стал Шостакович. Каждую неделю в Союзе прослушивались и обсуждались новые оборонные песни. 8 сентября был прослушан ряд песен, написанных с начала войны. К числу лучших была отнесена «Клятва наркомуну» Шостаковича.

Прослушивались и крупные по размерам сочинения. В октябре Г. Н. Попов показал первое действие оперы «Александр Невский», Л. А. Ходжа-Эйнатов — картину из оперы «Намус» («Честь»), О. А. Евлахов (ученик Шостаковича) — симфоническую сюиту.

16 сентября Дмитрий Дмитриевич выступил по Ленинградскому радио. Утром за ним заехал писатель Георгий Макогоненко, работавший тогда в Ленинградском радиокomitee. Несмотря на ранний час, Шостакович что-то писал. «Сейчас, — сказал он, — сию минуту... Ну вот... Едем». В машине он развернул «Ленинградскую правду». Передовая статья была озаглавлена «Враг у ворот». «Над городом нависла непосредственная угроза вторжения подлого и злобного врага, — говорилось в статье. — Ленинград стал фронтом... Враг рассчитывает на то, что трудящиеся Ленинграда растеряются, потеряют самообладание, что у них не хватит присутствия духа и что тем самым будет дезорганизована оборона великого города. Враг просчитается!»

Объявили воздушную тревогу. Когда Шостакович выступал, в городе били зенитки, рвались фугасные бомбы.

— Час тому назад я закончил партитуру второй части моего нового большого симфонического сочинения, — говорил композитор. — Если это сочинение мне удастся написать, удастся закончить третью и четвертую части, то тогда его можно будет назвать Седьмой симфонией.

Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему

искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать... И чем лучше, чем прекрасней будет наше искусство, тем больше возрастет уверенность, что его никогда и никто не разрушит... Заверяю вас от имени всех ленинградцев, работников культуры и искусства, что мы непобедимы и что мы всегда стоим на своем боевом посту.

Дмитрий Дмитриевич жил тогда на улице Скороходова (Петроградская сторона). Однажды вечером в его квартире на пятом этаже собрались композиторы Г. Н. Попов, Ю. В. Кочуров, композитор и критик В. М. Богданов-Березовский. Они пришли к Шостаковичу, чтобы послушать готовые части его новой симфонии. По словам Богданова-Березовского, Шостакович играл нервно, с подъемом. Вдруг завывала сирена: воздушный налет. Дмитрий Дмитриевич отправил жену и детей в бомбоубежище, после чего продолжал играть. Грохотали зенитки. Над потолком (квартира Шостаковича находилась на самом верхнем этаже) с ревом проносились самолеты. Шостакович играл, а гости, затаив дыхание, слушали. Композитор показал две первые части и наброски третьей. Он рассказал о замысле финала. Впечатление, по воспоминаниям слушателей, было огромным. Удивляла «мгновенность» творческой реакции на военные события и вместе с тем исключительно высокий художественный уровень музыки. «Симфония и по содержанию и по форме — новаторская, в особенности — первая часть», — записал у себя в дневнике Богданов-Березовский.

22 сентября «Ленинградская правда» сообщила о работе композитора над симфонией. Вера Инбер была глубоко взволнована тем, что Шостакович пишет симфонию в осажденном городе «под бомбами».

Дмитрий Дмитриевич не хотел покидать родной город. Все же ему пришлось подчиниться решению руководства. В начале октября 1941 года его вместе с семьей вывезли из Ленинграда на самолете. Временным местопребыванием композитора стал город Куйбышев.

Шостакович по-прежнему остро переживал все связанное с войной. Вспоминал о своем ученике В. Флейшмане, погибшем под Ленинградом (после войны его оперу «Скрипка Ротшильда» по Чехову при деятельном участии Шостаковича воскресили, и она прозвучала по радио). «Это был скромный, простой человек, а погиб как герой. Вот о таких людях я и пишу свою симфонию», — говорил композитор.

В декабре 1941 года Седьмая симфония (ор. 66) была закончена. 5 марта 1942 года в Куйбышеве состоялась ее премьера. Симфонию исполнял оркестр Большого театра под управлением С. А. Самосуда. 29 марта она прозвучала в Москве (объединенный оркестр Большого театра и Всесоюз-

ного радио, дирижер Самосуд). Во время концерта была объявлена воздушная тревога. Но в бомбоубежище никто не пошел.

Эти премьеры привлекли общественное внимание всей страны и шире — всего мира.

«Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу Ленинграду я посвящаю свою 7-ю симфонию», — писал Шостакович на страницах «Правды» в день московской премьеры¹.

Естественно, что защитники осажденного Ленинграда хотели поскорее услышать симфонию, посвященную их героическому городу. Но единственный находящийся тогда в Ленинграде симфонический оркестр (оркестр Радиокомитета), возглавляемый дирижером К. И. Элиасбергом, был вынужден на некоторое время прервать свою деятельность. Оркестранты, как и все ленинградцы, голодали, слабея с каждым днем. К началу декабря 1941 года прекратил работу городской транспорт. Мороз доходил до 35°, но дома не отапливались. Водопровод не подавал воду, не было света. Некоторые из артистов оркестра скончались, другие болели. В феврале Элиасберга отвезли на санках в гостиницу «Астория», в стационар для наиболее тяжелых больных-дистрофиков. Когда в марте было принято решение возродить оркестр, Элиасбергу дали список оркестрантов — фамилии 27 человек окаймляли черные рамки: эти люди умерли. Многие находились в больницах. И все-таки оркестр возобновил свою работу.

Партитуру Седьмой симфонии доставили в Ленинград на самолете. Элиасберг раскрыл партитуру и... ужаснулся. Какой огромный состав оркестра! Восемь валторн, шесть труб, шесть тромбонов! Большая группа деревянных духовых, много ударных. О струнных и говорить не приходится. Для исполнения симфонии требовалось около ста музыкантов. Откуда же было их взять в блокированном городе?!

Однако партийное руководство и военное командование сделали невозможное возможным. Музыкантов нужных специальностей отыскивали на фронте, в частях Красной Армии, в Военно-Морском Флоте и временно освобождали от военных обязанностей. Они поступали в распоряжение Элиасберга. Духовую группу пополнили музыкантами из военных оркестров. Ленинградская премьера Седьмой состоялась 9 августа 1942 года. Это был день, когда по планам немецкого командования гитлеровские войска должны были взять Ленинград. Публика заполнила зал филармонии до отказа. Не хватило и приставных стульев, многие стояли. Кон-

¹ Шостакович Д. Седьмая симфония. — «Правда», 1942, 29 марта.

церт транслировался по радио. «Само исполнение Седьмой симфонии в осажденном Ленинграде, — говорил диктор, — свидетельство неистребимого патриотического духа ленинградцев, их стойкости, их веры в победу, их готовности до последней капли крови бороться и завоевать победу над врагом».

Музыка Шостаковича потрясла слушателей. У многих на глазах были слезы.

Вторично Седьмую симфонию играли в Доме Военно-Морского Флота для матросов, офицеров, высшего командного состава. На протяжении августа ее исполнили в Ленинграде шесть раз.

Спустя много лет был сделан фильм «Ленинградская симфония» (сценарий и постановка З. Аграненко). В фильме показана история ленинградской премьеры. Вместе с тем автор фильма стремился раскрыть средствами кино содержание музыки Шостаковича, связав ее с картинами героической борьбы защитников Ленинграда.

За границей Седьмая была впервые исполнена в Англии дирижером Генри Вудом. С деятельностью этого мастера связано широко известное письмо В. И. Ленина М. И. Ульяновой о впечатлении, которое произвела на него Шестая симфония Чайковского. Владимир Ильич слушал ее в Лондоне, она исполнялась под управлением Г. Вуда — одного из пропагандистов русской музыки.

По словам И. М. Майского, — он был тогда в Англии советским послом, — Г. Вуд в годы войны стал активным членом Английского общества культурной связи с нашей страной. Майский называл его настоящим другом советского народа; не случайно именно он дирижировал премьерой Седьмой симфонии. Ее партитуру доставили в Лондон на самолете. Концерт был приурочен к первой годовщине нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Вот что писал английский дирижер в письме, адресованном советским музыкантам: «22 июня 1942 года я имел честь дирижировать «Ленинградской симфонией» вашего знаменитого Шостаковича. Это первое исполнение симфонии передавалось по радио на весь мир. Публика и пресса с энтузиазмом встретили ее. Само собой разумеется, я чрезвычайно рад, что принял участие в этом важном событии. Близкое сотрудничество с вами в разгар гигантской войны, в которой мы сражаемся бок о бок, дает мне как человеку и музыканту необычайное удовлетворение...»¹.

Один из английских критиков написал: «Эта музыка выражает мощь Советской России так, как никогда не может сделать слово».

¹ Советская музыка. Второй сборник статей. М., 1944, с. 87.

Огромное значение имела американская премьера симфонии.

В Соединенных Штатах Америки находился тогда ряд дирижеров мирового класса. И каждый из них хотел получить право на первое исполнение творения Шостаковича, о котором уже столько говорили. Дирижеры писали советскому послу, писали в организацию «Am-Ruse music corporation», а содержание писем было, примерно, следующее: я имею такие-то заслуги в деле пропаганды советской музыки, в частности, творчества Шостаковича, и поэтому прошу предоставить мне возможность исполнить впервые в США Седьмую симфонию.

С согласия автора право на премьеру получил великий дирижер и антифашист Артуро Тосканини. Под его управлением симфония была сыграна 19 июля 1942 года оркестром Национальной радиовещательной корпорации (NBC). Перед концертом председатель американского общественного комитета «Помощь России в войне» Э. Картер выступил с речью. Он отметил исключительную роль Советского Союза в войне против общего врага — нацизма. «Сознание нашего долга перед русскими возрастет еще больше после того, как мы послушаем сегодня музыку, рожденную в этой борьбе», — сказал Э. Картер. Концерт транслировался всеми радиостанциями Соединенных Штатов Америки. Во время концертного сезона 1942/1943 года только в США симфония была сыграна 62 раза. Ее исполняли дирижеры С. Кусевицкий, Л. Стоковский, А. Родзинский, Д. Митропулос, Ю. Орманди, П. Монте и др. В сезоне 1945/46 года Седьмую с огромным успехом исполняли в Париже (дирижер Ш. Мюнш), Праге, Белграде, Риме, Осло, Вене, Софии, Будапеште, Копенгагене, Бухаресте, Кракове, Загребе. Осенью 1946 года она впервые прозвучала в Берлине.

Литература о Седьмой симфонии необозрима. Старый большевик Ем. Ярославский назвал свою статью о ней «Симфония всепобеждающего мужества», и эти слова стали крылатыми. В большинстве откликов зарубежной прессы — откликов восторженных — подчеркивалось общественное значение симфонии, ее связь с наиболее прогрессивными идеями нашей эпохи. Вместе с тем реакционные буржуазные критики упрекали композитора за то, что его музыка «слишком доступна широкому слушателю», «непомерно насыщена социальными идеями и образами». Этим критикам ответил американский писатель М. Голд, выступивший на страницах коммунистической газеты «Daily Worker». Он писал: «Да, музыка, проникнутая духом борьбы против гитлеризма, является политической. Критикующие правы: миллионы американцев, включая Тосканини и Кусевицкого, были предрасположены в пользу Шостаковича... по причине его личного

героизма и храбрости русского народа в борьбе против фашизма. Но, с другой стороны, с эстетической точки зрения Шостакович, может быть, является самым великим композитором современности»¹. Говоря иными словами, успех Седьмой был вызван и политическим значением ее темы, и гениальностью музыки.

Седьмая симфония продолжила основную — гуманистическую линию творчества Шостаковича. Слова «человек — главная тема» относятся и к ней. Это поняли наиболее чуткие из зарубежных авторов статей, посвященных «Ленинградской симфонии». Так, Г. Симон утверждал: «...ясно, что эта музыка основой своей имеет гуманизм»². По мнению Кусевицкого, музыка Седьмой «необъятна и человечна и может сравниться с универсальностью человечности гения Бетховена, родившегося, как и Шостакович, в эпоху мировых потрясений...»³

Показательно, что в некоторых наиболее содержательных статьях, посвященных Седьмой симфонии, говорится о полярных противоположностях — зверином антигуманизме фашизма и советском гуманистическом мировоззрении, которое передает музыка Шостаковича. По словам Алексея Толстого, один его знакомый «окинул взором блистательный путь двуногого животного — от палеолитической пещеры, где оно сидело на обглоданных костях, до завоевания им воздуха и эфира, до присвоения двуногому звания хомо сапиенс... И вот поник головой мой знакомый; вот и конец пути. Гитлер вернул человека из храмов музыки, из величественной тишины библиотек и лабораторий — назад, на обглоданные кости. Но Шостаковича Гитлер не напугал... На угрозу фашизма — обезчеловечить человека — он ответил симфонией о победном торжестве всего высокого и прекрасного, созданного гуманитарной культурой...». В симфонии раскрывается победа «человека над зверем». Она «посвящена торжеству человеческого в человеке»⁴.

Вот что писал под впечатлением беседы с немецким пленным — бывшим консерваторским педагогом — Евгений Петров: Гитлер «воспитал в своем душном инкубаторе невежду, который убежден, что все народы мира способны быть лишь рабами Германии. А потому их можно со спокойной совестью убивать, грабить... Гитлер вынул из груди немецкого юноши сердце и вложил вместо него кусок ржавого железа». Седьмую симфонию писатель трактует как изображение битвы

¹ Цит. по статье: Шнеерсон Г. М. Обращенная к человечеству. — «Советская музыка», 1975, № 5, с. 116.

² Там же.

³ Цит. по кн.: Крюков А. Музыка в городе-фронте, с. 97.

⁴ Толстой А. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 1942, 16 февр.

«между людьми, сжигающими книги, и людьми, стремящимися дать образование всем, между людьми, уничтожающими у себя музыку, и людьми, создающими расцвет музыки, между силами зла и силами добра»¹.

Первая часть носит программный характер. Правда, в партитуре программа отсутствует, но она дана в авторской аннотации, написанной перед премьерой и вскоре опубликованной, она содержится в самой музыке, что, конечно, особенно важно. Композитор изображает определенную последовательность событий, и это придает симфонической драматургии ясно ощущаемые черты сюжетности. Музыка рассказывает о нашей довоенной жизни, о летнем вечере 21 июня; потом вражеское нашествие, неслыханно жестокая борьба с врагом; инструментальный реквием, посвященный памяти погибших героев. А в заключительном разделе — воспоминания о миновавших радостных днях, прерываемые суровыми вторжениями военной действительности. Музыкальные образы этой части отмечены особенной конкретностью и определенностью, которые свойственны образам программного симфонизма. Большое место занимает музыкальная изобразительность (эпизод нашествия).

В свое время у нас возникла тенденция противопоставлять первую часть симфонии последующим частям; ее даже иногда исполняли отдельно, как самостоятельное произведение, что было, конечно, неправильно. Существовало мнение, будто первая часть качественно выше, реалистичней последующих частей; при этом особенно подчеркивались достоинства «эпизода нашествия». Ни в какой мере не умаляя положительных качеств этого, действительно изумительного эпизода, и всей первой части, надо сказать, что подобное противопоставление было ошибочным. Вторая часть, *Adagio*, и финал столь же хороши, как и первая часть. Различие между частями цикла действительно есть, но отнюдь не связанное с качеством музыки, не влияющее на ее оценку.

Дело в том, что последующие части раскрывают идею симфонии в ином плане. Их нельзя назвать программными. Исчезает сюжетность повествования. Композитор передает музыкой не события, а свои размышления, чувства, вызванные этими событиями, и предчувствие того, что будет. Вторая часть — точнее, крайние ее разделы — редкий в творчестве Шостаковича пример «грустного скерцо» (не радостного и не «злого», а грустного). Это сфера лирических чувств, воспоминаний. В среднем разделе слышатся отголоски войны. Все же вторая часть воспринимается как «интермеццо», «междудействие», лишь косвенно связанное с основной темой-идеей

¹ Петров Е. Торжество русской музыки. — «Литература и искусство», 1942, 4 апр.

симфонии. Третья часть (Adagio) раскрывает важнейшие позитивные образы цикла. Шостакович определил ее содержание словами: «Упоение жизнью, преклонение перед природой». Говорил он и о том, что эта музыка в какой-то степени отображает незабываемый облик Ленинграда. Однако Adagio не отмечено той живописностью, изобразительностью, которые были присущи первой части. Третья часть несет в себе глубокий этический и философский смысл. Вот почему Алексей Толстой дал ей обобщенную характеристику: «...ренессанс, возрождение красоты из праха и пепла. Как будто перед глазами нового Данте силой сурового и лирического раздумья вызваны тени великого искусства, великого добра»¹. Финал симфонии — борьба и грядущая победа.

Автор шести симфоний, Шостакович, работая над Седьмой, продолжал искать новые решения проблем музыкальной драматургии. Особенно примечательны в этом отношении крайние части цикла. Вернемся к первой части. Ее экспозиция существенно отличается от экспозиций первых частей предыдущих сонатно-симфонических циклов. Там экспозиции были конфликтными, содержащими в себе «завязку» действия. Экспозиция первой части Седьмой далека от музыкально-драматургической конфликтности. Она подобна радостному солнечному дню. Первая тема — несколько торжественная, спокойно уверенная. Обе темы следующего раздела (побочной партии) — светлые, прозрачные, пасторальные. Конфликт возникает далее. Программное задание — дать переход от картин мирной жизни к картинам войны — побудило Шостаковича отказаться от обычной в сонатной форме разработки экспозиционных тем. Она заменена эпизодом нашествия, построенным на новой, отсутствующей в экспозиции теме. Этот эпизод — цикл из одиннадцати вариаций. Он поразил слушателей своей необычностью, смелостью образного решения и точным, снайперским «попаданием в цель». Шостакович вновь обнаружил свою богатую творческую фантазию, свое индивидуальное «видение» мира. Мы знаем, война не вползала в наш дом тихо и незаметно, она началась свистом бомб, внезапным грохотом, скрежетом танков, нашествием миллионных вражеских полчищ. Именно так рисуется начало войны в ряде музыкальных произведений. У Шостаковича эпизод нашествия открывается таинственно шуршащей, еле слышной дробью малого барабана. Тема врага звучит приглушенно, вкрадчиво, как будто даже и не страшно. Однако никто не упрекал композитора в «неправдоподобии». Напротив, все в один голос признали, что Шостакович изумительно передал бесчеловечную жестокость, сле-

¹ Толстой А. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича. — «Правда», 1942, 16 февр.

пой, безжизненно-жуткий автоматизм фашистской военщины («злая машина»). Тема нашествия — нарочито тупая — похожа на прусский военный марш, но с банально-опереточными чертами, придающими образу сатирическую гротескность. В вариациях меняется гармония, фактура, оркестровка, но мелодия и тональность остаются неизменными. Тема повторяется с железной неумолимостью. Все вариации пронизаны ритмической фигурой малых барабанов, она повторена 175 раз (считая от начала эпизода нашествия до репризы). Нарочито гипертрофированная механичность музыкальной конструкции подчеркнута внешней звуковой динамикой: звучность постепенно нарастает от едва уловимого *pianissimo* до громового *fortissimo*. Тема врага звучит все более иступленно и неистово. И вот начинается дикий хаос разрушения...

Начало репризы, как и в Пятой симфонии, совпадает с генеральной кульминацией. Здесь горе и гнев, пафос великой борьбы с вражескими полчищами.

Шостакович вновь прибегнул к приему внутреннего переосмысливания основных тем. В первой части Пятой симфонии (а также в первой части Восьмой) одни и те же темы, показанные в разных эмоционально-смысловых аспектах, выражают и позитивные, и негативные стороны жизни. В Седьмой симфонии тематизм экспозиции и после переосмысливания не теряет своего позитивного значения. Этот тематический материал отображает нашу советскую жизнь, сначала — до войны, потом — в военное время. Уже было сказано о том, как перевоплотилась главная тема — в репризе на ней построена генеральная кульминация. Тема побочной партии стала основой инструментального реквиема. Это большое соло фагота — один из характерных для стиля Шостаковича инструментальных монологов, развивающих речевые, часто ораторские интонации.

Грациозной музыке второй части (*Moderato*) присущ элегический оттенок; на нее падают отблески военного пожара. Легко, воздушно звучит начальная тема. Затем гобой поет печальную мелодию, одну из «бесконечных» лирических мелодий Шостаковича — ей свойственна очень большая протяженность. Это как бы романс для гобоя, сопровождаемый струнными. В среднем разделе размеренное ритмическое движение (триоли) вносит в музыку нарочитую механичность и перекликается с теми разделами первой части, где был воплощен образ врага. Оркестровка придает этому движению жесткую отрывисто-сухую звучность. Две контрапунктически соединенные темы в высоком и нижнем регистрах проникнуты чувством тревоги. Потом раздаются боевые призывы, им сопутствуют четкие походные ритмы. Здесь впервые возникает предчувствие пока еще далекой победы. Затем мы вновь слышим первую — изящно-грустную мелодию (реприза).

В третьей части снова ощущаются неоклассические тенденции, связанные со стремлением композитора передать возвышенные образы и чувства. Эти тенденции сказываются в «органных» гармониях деревянных духовых и валторн (эти инструменты дублируются арфами), в речитативах скрипок, напоминающих стиль Баха. Мелодия флейты возникает как феникс из пепла — в ней нетленная сила жизни. Эта тема — одна из самых эмоциональных мелодий Шостаковича. Она пленяет своей красотой.

Крайним разделам *Adagio* (оно, как и предыдущая часть, написано в сложной трехчастной форме) свойственна неторопливость музыкального развития. Это художественно оправданная особенность музыкальных созерцаний композитора. Изложение и развитие отмеченной выше темы флейты длятся 95 тактов (темп очень медленный). В сопровождении сохраняется мерный ритм, он усиливает ощущение «бесконечности», непрерывно льющейся мелодии.

Средний раздел *Adagio* с его активными ритмами, волевыми интонациями, могучими звучаниями оркестра продолжает линию образов борьбы, подвига. Созерцание сменяется действенным порывом. Напористо-энергичное движение вовлекает в свой поток начальную «органную» тему и тему-речитатив (теперь она поручена трубам и звучит повелительно, как приказ). В репризе композитор возвращается к образам и настроениям первого раздела этой части.

Три тихих удара тамтама знаменуют начало последнего акта героической трагедии. *Adagio* без перерыва переходит в финал. Настроение пока не вполне определилось. Колорит сумрачно-туманный. Это раннее утро, когда едва брезжит заря. Но близок новый день, День Победы.

В финале, помимо вступления, — три основных раздела. Первый раздел — необычайно бурный, полный динамики, движения — основан на классически четкой теме бетховенского, волевого, сурового склада. Ее развитие отличается большой протяженностью (редкой даже в творчестве Шостаковича). Оно начинается сразу после первого изложения темы. Поэтому первому разделу финала присущи черты не столько экспозиции, сколько разработки. Второй раздел — еще один траурный эпизод, медленный, величаво-строгий. В третьем разделе композитор возвращается к главной финальной теме. Теперь она дана в широком замедленном движении, приобрела эпическую значительность. Начинается еще одно грандиозное *crescendo* с постепенным включением различных групп оркестра. По своему смыслу оно противоположно эпизоду нашествия из первой части, так как утверждает не негативный, а позитивный образ. Композитор и здесь прибегнул к форме вариаций, трактуемой более свободно. В момент наивысшего подъема появляется главная

тема первой части в ее ликующем звучании — победа света над тьмой, разума над диким безумием, свободы над рабством.

Седьмая симфония необыкновенно «вместительна», многопланова, она включает в себе очень широкий охват различных сторон реальной действительности. В симфонии воплощены трагедийность и героика, лирика и эпос, высокие раздумья и публицистическая плакатность. Ее нельзя втиснуть в строго определенные жанровые рамки.

Мелос Седьмой симфонии отмечен песенностью в широком смысле этого слова. Некоторые темы первой, второй, третьей частей близки к жанрам романса, арии. Вместе с тем большое значение имеют мелодическая декламационность, стиль инструментального монолога. С этим связано преобладание широких мелодических ходов, интонационных «бросков» над плавным движением. Как и в ряде других произведений Шостаковича музыкальный язык отличается ладовым своеобразием. Композитор часто подчеркивает ладово-неустойчивые моменты, комбинирует различные лады¹. Широко применены возможности полифонии, одновременного, часто контрастного сочетания различных мелодических линий.

В Седьмой симфонии Шостакович вновь показал свое умение создавать длительные «волны» или «пласты» музыкального развития. Впрочем, это не только умение, но и органическое свойство музыкального мышления композитора; в этом проявлялась симфоническая природа его творчества.

Наряду с грандиозными кульминационными разделами, потребовавшими мобилизации всех наличных средств огромного оркестра, в Седьмой есть немало примеров очень тонкой и прозрачной оркестровой звучности. Композитор часто индивидуализирует инструменты, поручая им протяженные соло. Один из важных разделов *Adagio* — лирическое соло флейты, а затем двух флейт на фоне чуть слышного аккомпанемента струнных.

...Давно отгремела война, а жизнь «Ленинградской симфонии» продолжается. Ее исполняют в разных странах мира. Фрагменты из этого произведения неоднократно включались в документальные и хроникальные фильмы, в радио и телепередачи. (Сам Шостакович ввел музыку эпизода нашествия в фильм «Падение Берлина».) На основе симфонии ставились хореографические спектакли.

В 1972 году в Ленинграде торжественно отметили 30-летие ее премьеры. «Дорогие друзья! — писал автор в своем приветственном послании. — Сегодня, как и тридцать лет

¹ Так, в главной теме первой части мажор чередуется с лидийским ладом и одноименным минором.

назад, я всем сердцем с вами... Я счастлив и горд тем, что тот незабываемый концерт, в котором прозвучала моя Седьмая симфония, посвященная великому городу, стал, благодаря вашему мужеству, настоящим символом непобедимости ленинградцев, свидетельством силы духа и стойкости всего нашего народа. Вместе с вами я чту память тех участников и очевидцев этого концерта, которые не дожили до сегодняшнего дня. А тем, кто собрался сегодня здесь, чтобы отметить эту дату, я шлю сердечные приветствия и самые лучшие пожелания».

Проведя в Куйбышеве первую военную зиму, Дмитрий Дмитриевич переселился в Москву. Он стал профессором Московской консерватории, работал в Оргкомитете Союза композиторов¹.

Он вновь был удостоен Государственной премии — теперь за Седьмую симфонию. В том же 1942 году ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Многих современников Шостаковича поражали «крутые выражи» его творческого пути, когда из-под пера композитора появлялись произведения, «неожиданные» по своему образному строю, жанру, стилевым особенностям. Вот и теперь, после монументальной Седьмой симфонии, обращенной «*urbi et orbi*»², он создает Вторую фортепианную сонату (1942, ор. 61), произведение, камерное не только по своему жанру, но и по характеру содержания, стиля. Это одна из наиболее интимных страниц творчества Шостаковича. Музыковед А. А. Соловцов отмечал, что средняя часть сонаты (Largo) «не рассказ, а разговор с самим собой...». «Чистое и сдержанное чувство высказано «вполголоса», как будто больше для себя, чем для слушателя»³. Соловцов отмечал также интеллектуальный характер лирики Largo, окрашенной то в светлые, то в темные тона. Крайние части в большой мере элегичны. Однако первая часть включает в себе резкий контраст между начальной темой — сосредоточенной, полной глубокого чувства — и второй, относящейся к числу «легкомысленных» тем Шостаковича (Соловцов назвал ее «задорной», «озорной»). Здесь — один из тех контрастов, которые имел в виду Л. А. Мазель, говоря о том, что Шостакович «смело сопоставляет не только контрастирующие образы, но и разные типы и принципы музыкального мышления, разные жанрово-стилистические «планы». Такой прием, по словам Л. А. Мазеля, «воспринимается слушателями, воспитанными

¹ До первого композиторского съезда, состоявшегося в 1948 г., Союзом композиторов руководил Оргкомитет.

² «Городу и миру», буквально, ко всеобщему сведению — латинское выражение, ставшее названием стихотворного цикла В. Брюсова.

³ Соловцов А. А. Фортепианная музыка. — В кн.: Очерки советского музыкального творчества, с. 187.

на принципах предшествующей музыки, как стилистическая пестрота, но в действительности оправдывается единством более широкой стилевой системы и единством идейной концепции произведения»¹. Любопытно, что Соловцов — серьезный, вдумчивый исследователь — воспринял контраст в первой части Второй сонаты именно как «стилевую пестроту» («не достаточно убедительно здесь сопоставление важнейших музыкальных образов»). Свою статью о советской фортепианной музыке он писал много лет тому назад. В то время некоторые стилевые особенности творчества Шостаковича еще не были вполне освоены и казались непривычными. Первая часть Второй фортепианной сонаты — тот случай, когда имеет место не пестрота стиля, а контрастирование в рамках общего художественного единства — стилевого и концепционного.

Особено выразителен финал сонаты, написанный в вариационной форме. Прекрасная тема сочетает напевность, народно-песенные обороты с характерными для Шостаковича ладовыми особенностями. Далее — цикл мастерски написанных вариаций. Затаенное скорбное чувство порой приобретает здесь траурный оттенок, но с просветлениями (мажорные блики на общем минорном фоне).

Соната писалась под впечатлением смерти Л. В. Николаева, памяти которого она посвящена (Л. В. Николаев скончался в Ташкенте в октябре 1942 года). Но на нее, по-видимому, легли также тени и отблески войны (впечатления военной поры еще сильнее отразились в другом камерном произведении Шостаковича — Трио).

Фортепианный стиль сонаты очень характерен для творчества ее автора периода 30—40-х годов (позже в прелюдиях и фугах он претерпел некоторые изменения). Быть может, нигде еще Шостакович не был так аскетичен в области фортепианной фактуры, как здесь. Фортепианное изложение в сонате можно определить словами антивиртуозное, неоклассическое. В ряде мест ощущается явная ориентация на пианизм «венских классиков» — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Фактура порой становится максимально прозрачной (простейшее двухголосие без удвоений). В этом отношении, как и во многих других, Вторая соната существенно отличается от Первой.

Большой известности она не получила. Причина этого, возможно, в слишком большой «камерности», интимности воплощенного композитором строя чувств. Кроме того, соната с точки зрения некоторых пианистов «маловыигрышна», тут трудно «показать себя».

¹ Мазель Л. О стиле Шостаковича. — В кн.: Черты стиля Д. Шостаковича. М., 1962, с. 14.

Наряду со Второй сонатой Шостакович писал произведения, относящиеся к наиболее массовым музыкальным жанрам. Это снова дает повод говорить о «крутых виражах», а точнее — о многогранности его творчества. Война стимулировала обращение композитора к этим жанрам; первые его произведения такого рода были написаны вскоре после того, как фашистская Германия напала на Советский Союз. Позже эта сторона его творческой деятельности была связана с Ансамблем песни и пляски при Центральном клубе НКВД имени Ф. Э. Дзержинского. Композитор сделал для ансамбля три большие работы. В 1942 году он написал вокально-инструментальную сюиту «Родной Ленинград», получившую потом название «Отчизна». Она открывалась увертюрой «Октябрь 1917 года», включающей песни «Варшавянка» и «Смело, товарищи, в ногу» (еще одна встреча Шостаковича с революционным песенным фольклором). Далее следовали песни на слова Е. Долматовского, пляски, вокальный монолог на слова Джамбула. Исполнение сюиты было театрализовано (постановка С. Юткевича, художник П. Вильямс). Для спектакля «Русская река», показанного тем же коллективом (постановка Р. Симонова), Шостаковичем была написана симфоническая картина (с участием хора) «Битва за Сталинград» (1944). Третья работа, выполненная им в содружестве с ансамблем, относится к послевоенному времени. О ней будет сказано ниже¹.

Не все из названных сейчас произведений Шостаковича одинаково удачны и интересны. Тем не менее большое общественное значение этой его деятельности бесспорно.

Летом 1943 года Шостакович работал в только что начавшем свое существование Доме творчества «Иваново». Тогда этот Дом находился на некотором расстоянии от города, имя которого носил и носит. Но город рос, и в настоящее время Дом творчества включен в городскую территорию. Центральное место на отведенном для Союза композиторов участке занимает одноэтажное каменное здание. Из него можно выйти на террасу, спуститься по ступенькам в сад и мимо древних лип-великанов пройти к пруду. По другую сторону здания, близ проселочной дороги, и теперь стоит маленький деревянный домик. Он кажется совсем невзрачным рядом с построенными позже композиторскими коттеджами. Теперь в этом домике композиторы уже не живут — он мал, тесен, не комфортабелен. А в 1943 году тут жил Шостакович. Тут писал он Восьмую симфонию (ор. 65). Отрываясь от работы,

¹ Спустя много лет Ю. Силантьев, возродив ряд забытых или даже утраченных партитур (сохранились оркестровые и хоровые партии), объединил фрагменты из этих трех композиций в ораторию «Родная Отчизна» (М., 1972). Она исполнялась впервые в дни празднования 25-летия Победы.

выходил на свежий воздух и видел просторное поле, с трех сторон окруженное лесом; пейзаж обычный для средней русской полосы, неизменно привлекающий своей неброской красотой.

Восьмая симфония... Над всеми произведениями военной поры, написанными Шостаковичем после Седьмой, она возвышается, как мощная горная вершина. Это одна из двух кульминаций трагедийной линии творчества композитора. Другая кульминация — созданная много лет спустя Четырнадцатая симфония.

Восьмая была исполнена в первый раз 4 ноября 1943 года в Москве Государственным симфоническим оркестром Союза ССР. Дирижировал Е. А. Мравинский, которому она посвящена.

Зарубежная премьера Восьмой симфонии состоялась 2 апреля 1944 года в Нью-Йорке (дирижер А. Родзинский). Симфонию транслировали одновременно 134 радиостанции США и 99 станций Латинской Америки. Кроме того, концерт транслировался на Канаду и Гавайские острова, ретранслировался радиостанциями Италии, Алжира. В этом же месяце симфонию сыграл Бостонский оркестр под управлением С. Кусевицкого. В мае она прозвучала в Мехико (дирижер К. Чавес), в июле — в Лондоне (дирижер Г. Вуд). Позже ее исполняли в Париже, Вене, Будапеште, Праге, Брюсселе, Амстердаме. Первая часть исполнялась в Соединенных Штатах, когда был объявлен национальный траур по случаю смерти президента Ф. Рузвельта.

Огромное, незабываемое впечатление произвела симфония на международном фестивале «Пражская весна 1947 года». Оркестром Чешской филармонии дирижировал Мравинский. У жителей Праги были еще свежи в памяти кровавые годы гитлеровского ига, годы, когда Ю. Фучик писал свой бессмертный «Репортаж с петлей на шее». Симфония Шостаковича, этот «величавый трагический эпос только что пережитой человечеством страшной поры» (Б. В. Асафьев), потрясла аудиторию. Казалось, что музыка обладает особой магической силой. В зале творилось нечто невообразимое. Овации по адресу автора и дирижера длились свыше 30 минут.

В прошлом мне уже доводилось цитировать письмо, посланное Мравинскому одним из слушателей. Прочитую еще раз это замечательное послание:

«...Мне и раньше были известны герои Красной Армии, богатыри советской литературы. Но только теперь я узнал, что такое богатыри советской музыки! Я знаком с музыкой Чайковского, Бородина, Сметаны и др., но такой музыки, как Восьмая симфония Шостаковича, я еще никогда не слышал». Она живо напомнила автору письма годы, «когда ваши и наши герои отдавали жизни за грядущий мир, когда мы, коммунисты и партизаны, воевали с захватчиками. Да! Это мне

говорила музыка Шостаковича, так я воспринял ее, я — сын рабочего класса Чехословакии»¹.

Композиторы и критики оценивали симфонию по-разному и часто без того энтузиазма, с которым была встречена Седьмая. Тем более примечательно, что одним из первых, кто понял огромное значение Восьмой симфонии, был писатель Леонид Леонов. Через три дня после премьеры был опубликован его отзыв: композитор «нашел средства для выражения сложных мыслей и чувств... тех настроений и мыслей, которыми живет наше поколение... Слушая Восьмую симфонию Шостаковича, я все время чувствую, что властная рука композитора как бы подводит меня к иным окнам в мир, полный еще неизвестных мне явлений...»².

Думается, это надо понимать так: Шостакович говорит о войне, но по-своему, по-новому; говорит неизвестное об известном.

С большим увлечением и темпераментом написан небольшой очерк Б. В. Асафьева «Восьмая симфония Д. Шостаковича», опубликованный как аннотация в концертной программе (1945). Правда, мы не можем согласиться с характеристикой второй части. Но во всем остальном Асафьев судит о симфонии очень проникновенно и верно.

В музыкальных кругах симфония вызвала споры, нередко выходившие за пределы оценки данного произведения; спорили, по сути дела, о направленности всего творчества композитора. Высказывалось такое мнение: Шостакович пользуется преимущественно «западноевропейскими формами выражения», именно поэтому его музыка имеет такой большой успех за рубежом. В докладе композитора Н. А. Тимофеева на пленуме Оргкомитета Союза композиторов (1944) утверждалась иная точка зрения: Шостакович — художник национально определенный, русский; его симфонизм — развитие этической проблематики, типичной для русского искусства. С. С. Прокофьев, высоко ценивший дарование Шостаковича, тем не менее нашел в Восьмой симфонии существенные недостатки. Например, он полагал, что симфония слишком длинна: «К началу четвертой, медленной части слушатель уже утомлен, поэтому четвертая часть и не может быть в полной мере воспринята»³. Сходные мысли высказывал и музыковед Д. В. Житомирский: «Процесс восприятия симфонии сложен, в ней много неподатливого, идущего наперекор привычкам слухового сознания, канонам музыкальной эстетики... Вполне вероятно, что специфическая трудность Восьмой сим-

¹ С этим письмом ознакомил меня Г. М. Шнеерсон.

² Леонов Л. Первые впечатления. — «Литература и искусство», 1943, 7 ноября.

³ Стенограмма обсуждения Восьмой симфонии Шостаковича в Союзе советских композиторов, 1944, Архив СК СССР.

фонии связана с некоторыми нарушениями в ней объективных законов восприятия. После интенсивного развития действия в первых трех частях и грандиозной драматической кульминации скерцо, — музыка слишком долго остается статичной и к тому же весьма детализированной по своему рисунку. Предел растяжимости такого рода «созерцательных погружений» кое-где перейден, и внимание слушателя не всегда остается на одинаковом уровне напряжения»¹. Эта критика не лишена оснований. Но едва ли сейчас кто-нибудь согласится с Прокофьевым, что вторая часть («не новая и грубоватая»), а также пассакалия являются лишними (если бы они отсутствовали, «споров об этой симфонии было бы гораздо меньше»).

Когда началась «борьба с формализмом», были попытки зачеркнуть Восьмую симфонию как «произведение» (слово это в данном случае надо было взять в кавычки), «которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения». Именно так сказал один весьма известный композитор на совещании в Центральном Комитете Коммунистической партии (1948). Прошло еще семь лет; о Восьмой писалось, что автор «не позаботился о том, чтобы донести ее содержание до широких масс слушателей»², хотя это произведение тогда совсем не исполнялось и «широкие массы» не имели возможности его услышать. В автобиографическом очерке, написанном по просьбе редакции журнала «Советская музыка», Шостакович сетовал: «Очень жалею, что вот уже много лет не исполняется у нас Восьмая симфония, в которую я вложил много мыслей и чувств. В этом произведении была попытка выразить переживания народа, отразить страшную трагедию войны. Написанная летом 1943 года, Восьмая симфония является откликом на события того трудного времени; как мне кажется, это вполне закономерно»³.

Ныне о Восьмой симфонии говорят и пишут как об одном из самых замечательных произведений искусства XX века. И это справедливо.

Восьмая симфония состоит из пяти частей. Три последние части исполняются без перерыва, образуя цикл внутри цикла. Первая часть, как это нередко бывает у Шостаковича, написана в сонатной форме, но не в быстром, а в медленном темпе (за исключением второго раздела разработки). Две последующие части формально являются двумя скерцо (здесь мы сталкиваемся со специфической, свойственной Шостаковичу,

¹ Житомирский Д. Новые произведения советских композиторов. Информационный сборник, 1944, № 5—6, с. 13.

² См.: Ярустовский Б. М. О Десятой симфонии Д. Шостаковича. — В кн.: Советская симфоническая музыка. М., 1955, с. 478.

³ Шостакович Д. Думы о пройденном пути. — «Советская музыка», 1959, № 9, с. 14.

трактовкой этого раздела сонатно-симфонического цикла). Потом медленная часть (пассакалия) и небыстрый, написанный в сонатной форме финал; его основные музыкальные образы носят пасторальный характер. Такая архитектоника симфонии является новаторской. Она обусловлена ее содержанием, драматургией.

В этом произведении есть две основные драматургические сферы. Одна из них — безмерные страдания, принесенные людям войной; другая — страшный облик тех, кто повинен в этих страданиях.

Первая часть, приближающаяся к жанру симфонической поэмы, отличается особенно большим размахом музыкального развития, широким охватом жизненных явлений. Она вместила оба основных плана музыкальной драматургии. Музыка этой части и поет, и стонет. Она кричит о бедствиях и разрушениях, о потоках пролитой крови. Вспоминаются стихи Ильи Сельвинского, напечатанные в 1942 году. Конечно, их нельзя трактовать как «программу» Восьмой симфонии; поэт повествует о конкретном факте, связанном с посещением тех мест, где Шостакович не бывал. Стихи родственны музыке композитора своей трагедийностью, общим эмоциональным тоном.

Можно не слушать народных сказаний,
Не верить газетным столбцам,
Но я это видел. Своими глазами.
Понимаете? Видел. Сам.
Вот тут дорога. А там вон — взорье.
Меж ними
вот так —

ров.
Из этого рва подымается горе,
Горе без берегов.
Нет! Об этом нельзя словами...
Тут надо рычать! Рыдать!
Семь тысяч расстрелянных в мерзлой яме,
Заржавленной, как руда.
Кто эти люди? Бойцы? Нисколько.
Может быть, партизаны? Нет!
Вот лежит лопухий Колька —
Ему одиннадцать лет.
Тут вся родня его. Хутор «Веселый».
Весь «Самострой» — сто двадцать дворов.
Ближние станции, ближние села —
Все как заложники брошены в ров.

А эти строки могли бы послужить эпиграфом к первой части, да и ко всей симфонии Шостаковича:

Иди ж! Заклейми! Ты стоял перед бойней.
Ты за руку их поймал — уличи!
Ты видишь, как пулею бронебойной
Дробили нас палачи.
Так загреми же, как Дант, как Овидий,
Пусть зарыдает природа сама, —

Если
все это
сам ты
видел
И не сошел с ума.

Экспозиция открывающего симфонию *Adagio* примечательна сочетанием трагедийности и проникновенной лирики. Вступительный диалог-дуэт (струнная группа) звучит как призыв — слушайте! Есть вещи, о которых все должны услышать и содрогнуться. А потом на фоне мерных ритмов тихо струятся скорбные мелодии скрипок.

Для того чтобы воплотить другую драматургическую сферу — злобную «власть тьмы» — Шостакович глубоко переосмысливает образы экспозиции (нечто подобное было и в Пятой симфонии). Разработка представляет собой процесс постепенного «обесчеловечивания» прозвучавших ранее тем, ритмов. Мучительно-страстное пение струнных прорезают неумолимо жесткие ритмы (аккорды тромбонов, труб), которые потом сохраняются в партии малого барабана. Ранее на этом ритмическом движении был построен раздел экспозиции, именуемый побочной партией. Там это движение было подобно трепетному биению сердца, а здесь, в разработке, мы слышим как бы удары молота по наковальне, удары хлыста. Мелодическая линия передает высокие человеческие чувства, а в других элементах оркестровой фактуры все отчетливей выступают штрихи образов противоположного значения. Внутреннее переосмысливание того, что было сказано ранее, начинает захватывать и мелодию. Она приобретает новый, неожиданный смысл. Кажется, будто видишь знакомое лицо, искаженное жуткой гримасой.

«Обесчеловечивание» тем первой части завершается несколько далее в *Allegro* — это второй этап разработки. Главная тема проходит на фоне тяжелого топота басов. Упрощенный, нарочито примитивный ритм, тембры высоких регистров труб и тромбонов, а также другие стилистические черты придают теме грубость, неистовость. Здесь отчетливо выступает облик врага. Все понеслось и закружилось в каком-то стремительном, сумасшедшем вихре — кажется, будто злоба и ненависть затопят весь мир. Но тут возникает голос протеста, обращенный ко всему человечеству. Это генеральная кульминация первой части, совпадающая (как и в Пятой симфонии) с началом репризы. А потом снова разворачивается лирическое скорбное повествование.

Слушать эту часть нелегко. Ее размеры очень велики, музыкальное действие замедленно (из 405 тактов лишь 88 исполняются в быстром темпе). Мучительно-напряженные диссонансы разработки, возникающие благодаря сочетаниям различных полифонических линий, гармонических пластов, каза-

лись некоторым слушателям чрезмерными. Обо всем этом можно было спорить. Но теперь, когда со времени создания симфонии прошло столько лет, нельзя не признать, что первая ее часть — прекрасный образец высокого искусства, рожденного эпохой великих битв и бурь.

В последующих частях происходит четкое размежевание основных драматургических линий симфонического цикла. Вторая и третья части всецело посвящены изображению враждебного нам лагеря. Музыкальное действие надолго переходит туда, где забыто все человеческое. Теперь Шостакович воплощает образ врага с помощью новых тем. Вторая часть — нагло-самоуверенный и вместе с тем гротескный марш с эпизодами, передающими пьяное залихватское веселье. Это шествие разнузданных завоевателей. И вот, вступив на захваченную землю, они пускают в ход свою дьявольскую мясорубку, которая губит десятки, сотни тысяч человеческих жизней. Машина разрушения изображена в третьей части так же захватывающе страшно, как и в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии. Там композитор обратился к ритмической формуле марша. А в Восьмой симфонии он воспользовался автоматическим, «заводным» ритмом токкаты. Его художественную природу можно определить словами — *«perpetuum mobile»*. Безостановочное движение, возникшее у альтов, как бы вдальбливает в сознание нарочито банальные интонации, напоминающие упражнение, экзерсис. Этим приемом композитор передает бездушность враждебной нам силы, имя которой — фашизм. Когда далее вступают тромбоны, особенно отчетливо слышится ритм работы какого-то огромного механизма.

Вся эта часть — одно из самых смелых и вместе с тем убедительных проявлений новаторства Шостаковича. Строго говоря, в ней нет темы: отмеченные выше партии альтов и тромбонов скорее относятся к «общим формам движения». Отметим также единственную в своем роде музыкальную конструкцию крайних разделов этого *Allegro* (его форма — трехчастная). Здесь три четко отграниченных «этажа». Средний «этаж» — *perpetuum mobile*, начатое альтами, верхний — дико-пронзительные возгласы духовых; нижний — внезапные глухие аккорды, подобные выстрелам. Такая конструкция с «пространственным» соотношением музыкальных пластов рационалистична, но вместе с тем она усиливает экспрессию образного строя и музыкального языка.

Средний раздел *Allegro* — не то быстрый марш, не то какой-то безумный танец. Колорит батальный и фантастический. Это один из самых впечатляющих эпизодов симфонии. Его смысл можно определить словами: шествие по трупам или пляска смерти. Снова композитор пользуется материалом, по своей природе как будто бы банальным, но суть приема в

том и заключается, что обыденное, банальное становится страшным. Повседневное бытие фашизма, его «будни» — чудовищные злодеяния.

Четвертая (медленная) часть возвращает нас в сферу человеческих образов и чувств. Ее траурная музыка звучит как надгробное слово, как воспоминание о тех, кто стал жертвой убийц. Это пассакалия. Эпическая возвышенно-сосредоточенная тема проходит в басовом голосе двенадцать раз. На нее наслаиваются другие полифонические голоса. Большие контрасты отсутствуют, часть воспринимается как огромный, внутренне нерасчленимый пласт музыкального звучания. Нерасчленимость подчеркнута темброво. Долгое время господствует тембр струнных. Затем флейта и кларнет вплетают в пассакалию свои тонкие и хрупкие узоры.

Но вот музыкальные краски светлеют. Начинается финал. Тихие пасторальные наигрыши сменяются зловещими отзвуками пронесшейся бури. И снова звучит музыка, несущая душевное тепло, ласку, утешение. На земле, вспаханной войной, окровавленной, обугленной, зарождается жизнь.

Я говорил, что о Восьмой симфонии спорили. Пожалуй, наибольшие споры, недоумения, возражения вызывал финал. Каков его смысл, как соотнести его с предыдущими частями? Это не продолжение борьбы и не победа. Почему же ряд трагических и драматических картин, нарисованных композитором, завершился идиллией?

В финале Восьмой Шостакович переносит «развязку» в сферу этическую и эмоциональную. Тут наиболее уместно слово катарсис. После нечеловеческого напряжения нервов наступают минуты отдыха, тишины, относительного покоя. Без них нельзя было бы дальше жить. Но это не снимает вопроса о растянутости «созерцательных погружений» и о том, что такой финал не является завершением развития основной линии симфонической драматургии. Ведь в реальной действительности зло не исчезло само собой, как исчезает кошмарное видение. Между тем в Восьмой симфонии зло скорее отстранено, нежели преодолено.

Одна из эстетических проблем, поставленных и решенных в Восьмой симфонии, это проблема трагического как позитивного начала. В Восьмой нет героических образов, которые были бы аналогичны соответствующим образам Седьмой. Тем не менее композитор и здесь раскрыл замечательные качества советских людей, русских людей, сделав это не так, как в «Ленинградской симфонии». По словам Асафьева, Шостакович выступил с произведением «трагедийного содержания о безграничной выносливости человеческого сердца, негибаемого никакими ужасами. Эта симфония о величии непреклонного страдания... Шостакович вновь напомнил людям именно о страдании большого человеческого серд-

да, как роднике мужества». И далее: «Вдруг, в тишине, будто бьется одно лишь сердце и поет просто и трогательно, как глубокий родник, струящийся среди грозных, суровых скал: «а я живу». И кажется, что в этих страницах музыки гениальной по смелой пронизательности симфонии сказывается верная, чуткая мысль: война выиграна мудростью великого ума и силами массовых волей, но в победе большой вклад вложен и молчанием выносливейших человеческих сердец, каждое в себе носивших утверждение неумолкавшей жизненности»¹.

Несомненно, Асафьев имел в виду прежде всего монологические эпизоды первой части, например, знаменитое соло английского рожка (реприза).

Не случайно наш выдающийся музыкальный ученый сказал, что музыка Шостаковича не просто звучит, а «поет». Да, симфония, которую одно время третировали как «образец формализма», выделяется песенностью музыкального языка. На это указывал Асафьев все в той же статье. Он даже назвал Восьмую «симфонией-песней». Песенность — народная, русская, в какой-то мере связанная с симфонизмом Чайковского, — проявилась в частях, воплощающих позитивное начало, особенно в первом *Adagio*. Говоря о песенности применительно к этой музыке, надо ориентироваться на явление, далеко выходящее за рамки «цитат» и простейших песенных форм. Мы говорим сейчас о песенности в широком смысле слова. У Шостаковича поет мелодия, поют все голоса, все партии оркестра. В данном отношении Восьмая (особенно первая ее часть) превосходит все симфонии, написанные ранее Шостаковичем.

И Седьмая, и Восьмая симфонии заключают в себе уникальные музыкально-сатирические образы, воплощающие квинтэссенцию фашизма, агрессии. Они выполнены с публицистической страстностью, присущей Шостаковичу как советскому художнику. Жизненная правда неотделима здесь от гротеска и от особого, отчасти даже фантастического колорита, связанного с гиперболизацией выразительных средств, их необычайной экспрессивностью. Вспоминается Гойя, вспоминается любимый Шостаковичем Гоголь. Его фантастические образы имеют реальный смысл, в них воплощено реальное, земное зло — оно угнетает, душит людей, мучает их дьявольскими муками.

«Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное...»²

¹ Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича, с. 132—133.

² Гоголь Н. В. Вий.— Собр. соч. М., 1956, с. 197.

Образ Вия XX века, фашистского агрессора с «железным лицом», раскрыт Шостаковичем не только в Седьмой и Восьмой симфониях, но также в написанных позже Трио, Третьем квартете.

Решая эту задачу, композитор воспользовался особыми интонациями, ритмами, фактурными и оркестровыми приемами. О некоторых из них было сказано в связи с третьей частью Восьмой симфонии.

1944 год в творческой биографии Шостаковича отмечен созданием двух крупных камерных произведений: Трио и Второго квартета. Они были впервые исполнены в Ленинграде 14 ноября того же года. Исполнители — Квартет имени Бетховена и автор. 28 ноября программа была повторена в Москве в Большом зале консерватории (с теми же исполнителями).

Трио (ор. 67), написанное для скрипки, виолончели и фортепиано, в сущности, является вторым (первое относится к юношеским произведениям композитора); но Шостакович не дал ему обозначения — «второе». По своему содержанию оно, подобно предшествующим симфониям, связано с военным временем. Автор посвятил его памяти И. И. Соллертинского. Воспоминания об умершем друге сменяются мыслями о всех тех, кого сгубило военное лихолетье. В соответствии с этим рамки содержания музыки постепенно расширяются. Первая часть воплотила интимный мир чувств и образов. В этом отношении она отличается от первых частей симфоний Шостаковича, которые раскрывают острейшие конфликты и отличаются большими масштабами музыкально-драматургического развития. Трио открывается частью, не претендующей на симфонизм; здесь нет напряженных конфликтов, бурного драматизма. Полифоническое вступление — как бы элегия. Последующее *Moderato* (сонатная форма) тоже в большой мере элегично. Иногда грустное настроение сменяется бесхитрым весельем (побочная партия). Темы не получают значительного развития. Блестящее скерцо в общем драматургическом плане произведения выполняет функцию интермеццо, отстраняющего «сквозное действие». Две последние части, исполняемые без перерыва, образуют «цикл внутри цикла», подобно трем последним частям Восьмой симфонии. Здесь возникает трагедийная тема-идея; музыка становится симфонической в смысле напряженности контрастов-конфликтов, внутренней действенности. Третья часть — пассакалия, во многом близкая аналогичной по форме части из симфонии, о которой только что шла речь¹. Повторяющаяся музыкальная

¹ Этот раздел Трио можно назвать и чаконей. Чакона — инструментальная пьеса, представляющая собой полифонические вариации на повторяющуюся тему; движение — медленное, размер — трехдольный. Все это присуще и рассматриваемой нами музыке.

мысль лишена четкого мелодического профиля. Это цепь мрачных аккордов (фортелиано). На их фоне звучит печальный дуэт скрипки и виолончели, как бы оплакивание погибших. Финал является и завершением композиции, и ее драматургическим ядром. Он навеян самыми страшными картинами войны, фашистских зверств. Слушателям вспоминались Майданек, Освенцим. Вспоминались документы, написанные кровью, рассказы тех, кто побывал в фашистском аду, прошел через муки, одна мысль о которых вызывает содрогание.

В финале Трио, как и в Восьмой симфонии, зло мира отображено с помощью жанров марша и танца. Здесь они в большой мере сливаются друг с другом, образуя синтетический жанр. Как и в Восьмой, ритмы марша придают музыке характер жуткого inferнального шествия, танцевальные элементы воспроизводят «пляску смерти». Шостакович снова прибегнул к нарочитой безжизненной механичности музыкального движения. Она достигнута не только автоматизмом ритма, но и другими приемами. Так, в начале финала механичность усугублена девятикратным повторением однотактовой последовательности двух гармоний. Вместе с тем этой части присущи свои специфические особенности. Замечательно, что ее основу составляют мелодические обороты, сочетающие нарочитую обыденность (такой прием свойствен и другим аналогичным по замыслу фрагментам творчества Шостаковича) с оттенком какой-то искусственной, вымученной веселости. Она приобретает характер жестокой иронии. Возникает ощущение кошмарности того, что происходит. Вспоминается один из рассказов об Освенциме. Духовой оркестр, состоящий из узниц этого лагеря смерти, стоя на снегу играл по приказу эсесовцев веселую музыку из оперетт. А мимо шли похожие на скелеты узники. Они возвращались с работ и, подгоняемые прикладами, тащили трупы только что умерших товарищей. О чем-то похожем говорит музыка финала Трио Шостаковича.

Необходимо отметить еще одно важное обстоятельство. Эпизод нашествия из Седьмой и «токката» из Восьмой симфоний изображают палачей; в финале Трио — и палачи, и жертвы. Это определяет многозначность финала, построенного на противопоставлении контрастных образов. По словам В. П. Бобровского, «хроматические ходы в высоком регистре виолончели» [вторая тема. — Л. Д.] «звучат как интонации взволнованного человеческого толоса, как горькая и искренняя жалоба»¹. В финале возникает аккордовая тема пассакалии и тема вступления из первой части. Значение этой мелодии здесь очень велико. В ответ на шествие нагло тор-

¹ Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М., 1961, с. 91—92.

жествующей смерти льется, ширится русская мелодия-песня. Ее не задушат никакие силы. Можно убить тысячи людей, но народ, душу народную не испепелишь никаким огнем.

Шостакович превосходно умел пользоваться средствами и огромного симфонического оркестра, и камерного ансамбля, состоящего из трех или четырех музыкантов. Он и в камерных произведениях находил особенные звучания, порой сближающие небольшой ансамбль с оркестром. Начальную тему Трио, звучащую в очень высоком регистре, композитор поручает не скрипке (что было бы, казалось, наиболее естественным), а виолончели (флажолеты); это придает мелодии своеобразную тембровую окраску. В первых тактах финала, благодаря соединению отрывистых «колючих» звуков фортепиано с такими же звуками скрипки и виолончели *pizzicato*, возникает особый приглушенно-таинственный, несколько фантастический колорит. Далее привлекает внимание контраст между насыщенными гармониями струнных и пронзительным фортепианным унисоном. Это неистовый вопль, от которого душа замирает. А в репризном проведении главной темы глухому «бормотанию» фортепиано аккомпанируют скрипка и виолончель *col legno* (удары древком смычка по струнам). Тут уместны слова А. Блока:

...Нездешний странный звон,
То кости лязгают о кости.

В 1946 году Трио было отмечено Государственной премией.

Второй квартет (ор. 68), посвященный В. Я. Шебалину, не включает в себе явных отзвуков военных бурь. Его четыре части имеют следующие названия: Увертюра, Речитатив и Романс, Вальс, Тема с вариациями. Это произведение значительно сложнее по содержанию и музыкальному языку, чем Первый квартет. В нем много внутреннего движения, контрастов, тематическая разработка весьма интенсивна. Лирику нередко сменяют драматические мятежные чувства. Отсюда тянутся нити к некоторым более поздним квартетам (например, Пятому), отмеченным психологической конфликтностью, симфоническим по своей концепции. Особенно выразительны во Втором квартете страницы, отличающиеся мелодическим богатством музыки, русским национальным характером.

Создавая Трио и Квартет, Шостакович продолжал развивать то русское песенное начало, которое так глубоко проявилось в Восьмой симфонии. Первая часть Трио объединяет различные типы национальной песенности. Тема вступления близка крестьянским лирическим мелодиям. Первая тема *Moderato* (главная партия) родственна мелодии вступления, но теперь в мелосе Шостаковича проступают черты городского песенного фольклора. Вторая тема (побочная партия) вос-

создает интонационно-ритмическую сферу русского народного танца. Музыка первой части Второго квартета в большой мере выросла из русских народных попевок и наигрышей — очень светлых, жизнерадостных. Они накладывают свой отпечаток и на гармонию главной темы. Песенная тема финальных вариаций, так же как тема финала Второй фортепианной сонаты, сочетает фольклорные обороты с типичными для Шостаковича особенностями ладового мышления. Романс (вторая часть) захватывает другую область мелоса, близкую некоторым пластам отечественной классики. Вальс продолжает традиции русских классических вальсов.

Вместе с тем Шостакович развивал инструментально-декламационную линию своего творчества. Особенно интересны в этом отношении речитативы, предшествующие романсу во второй части квартета. Эти живые, «говорящие» обороты передают, по словам Бобровского, «и печаль, и свет, восклицания и вопросы, почти реальные речевые интонации, которые можно представить даже со словесным текстом»¹. Речитативность проявляется и в некоторых других разделах произведения, особенно во вступлении к финалу.

Союз композиторов организовал обсуждение Трио и Второго квартета. Оно привлекло внимание многих композиторов и музыковедов столицы. Произведения Шостаковича получили высокую оценку. Были высказаны и некоторые критические замечания (недостаточная оправданность диссонантности музыкального языка во второй половине Романса, преувеличенная гармоническая жесткость в некоторых вариациях финала.) Эта критика вызвала возражения. Но когда автора спросили — не было ли ему, уже знаменитому мастеру, обидно выслушивать критические замечания, он ответил: «Нет, нет, помилуйте, почему же обидно, вовсе не обидно».

Зашла речь о людях, которые утаивают свои критические суждения о музыке Шостаковича, только хвалят; однако честнее говорить правду, даже если ошибаешься. — «Вы абсолютно правы», — согласился Дмитрий Дмитриевич.

Он сам нередко участвовал в различных дискуссиях, и его выступления всегда были откровенны. В апреле 1944 года Шостакович выступил на пленуме Оргкомитета композиторской организации с докладом об итогах творческой работы советских композиторов в 1943 году. Высоко оценив деятельность Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Дмитрий Дмитриевич особо выделил прокофьевские сочинения: оперу «Война и мир» (первая редакция), Седьмую фортепианную сонату, Сонату для флейты и фортепиано. Он сделал несколько критических замечаний, относящихся к Двадцать третьей сим-

¹ Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, с. 100.

фонии Мясковского, сюите «1941 год» и «Балладе о мальчике, оставшемся неизвестным» Прокофьева. Шостакович коснулся проблемы народного и национального в советской музыке, высказав ряд принципиальных соображений; говорил об отставании оперного жанра, о пропаганде советского музыкального творчества, о музыкальной критике. Свой доклад композитор закончил словами благодарности Красной Армии, громящей фашистских захватчиков.

Общественная деятельность Шостаковича охватывала и вопросы международных музыкальных контактов. Во Всесоюзном обществе культурных связей с заграницей (ВОКС) была создана музыкальная секция. Ее президиум возглавил Н. Я. Мясковский; одним из его заместителей стал Дмитрий Дмитриевич (двумя другими заместителями были С. С. Прокофьев и А. И. Хачатурян).

В годы Великой Отечественной войны советское музыкальное искусство шагнуло вперед, обогатилось многими произведениями, правдиво запечатлевшими ратный подвиг народа. Была создана «песенная летопись» военных лет, ее авторы — А. В. Александров, В. П. Соловьев-Седой, М. И. Блантер, Т. Н. Хренников, В. Г. Захаров, А. Г. Новиков, Б. А. Мокроусов и ряд других композиторов; родились симфонии Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, А. И. Хачатуряна, Т. Н. Хренникова, В. И. Мурадели, А. М. Баланчивадзе; оратория «Сказание о битве за русскую землю» Ю. А. Шапорина, сюита для хора и оркестра «Народные мстители» Д. Б. Кабалевского, симфония-кантата «Украина моя» А. Я. Штогаренко. О вкладе Шостаковича уже говорилось. Он, этот вклад, поистине незабываем.

К НОВЫМ БЕРЕГАМ

Пришел, наконец, день, которого ждали миллионы людей — День нашей Победы.

Отгремели залпы праздничного салюта. Наступили трудные будни. Отдыхать было некогда. Люди работали не жалея сил. Работал и Шостакович, в годы войны особенно сроднившийся с народом, не отделявший себя от него.

Ему было суждено прожить еще тридцать лет. Эти три десятилетия своей жизни он заполнил непрерывным творческим трудом. За послевоенный период он написал 77 опусов, в том числе ряд крупных многочастных произведений.

Дмитрий Дмитриевич стал москвичом. Много лет жил он в новом доме с причудливо изысканным фасадом на Кутузовском проспекте (раньше эта улица называлась Можайское шоссе). Неподалеку (через дом) жил И. О. Дунаевский. Под окнами кабинета и спальни Шостаковича неслись потоки машин. Впоследствии Дмитрий Дмитриевич говорил — как хорошо, что в Москве запретили звуковые сигналы автомобилей!

Кабинет у него был просторный. Часть комнаты занимали два рояля. У окна — письменный стол и на нем, помимо прочих нужных Дмитрию Дмитриевичу вещей, неизменно стоял стаканчик с папиросами. Обстановка была в общем довольно простой. Висели у него две большие картины художника П. В. Вильямса. Одна картина изображала купальщиц на фоне густой летней зелени, другая — героиню романа Золя «Нана». Известный фотограф О. Цесарский сделал замечательное фото, включив эту картину в сложную, интересную по замыслу композицию. Впереди и несколько сбоку — Шостакович, худой, с аскетическим лицом; он что-то играл (на рояле раскрытые ноты) и теперь, встав, прикуривает от горящей свечи старинного канделябра. А на втором плане — Нана. Она сидит за ресторанным столиком, смотрится в зеркальце. Фотограф (я едва не написал — художник) проти-

вопоставил полярно противоположные образы. Один образ воплощает духовное начало, артистичность, интеллектуализм; другой — начало примитивное, грубо материальное...

Вернемся к творческой деятельности Шостаковича.

В этой главе речь будет идти о его творчестве, связанном с первыми послевоенными годами (1945—1954). Я закончу главу рассказом о Десятой симфонии. Она знаменовала собой один из рубежей творческого пути ее автора. Вместе с тем ее появление совпало с началом новых и весьма положительных процессов во всем советском музыкальном искусстве.

После окончания Великой Отечественной войны перед советскими композиторами встали новые задачи. Но это не означало, что тематика военных лет утратила свое значение. Нет, не утратила и никогда не утратит. Подвиг народа, победившего фашистских поработителей, бессмертен. Вот почему тема — Великая Отечественная война — вечная тема художественного творчества.

Она продолжала развиваться и в творчестве Шостаковича. Возобновилось его сотрудничество с Ансамблем песни и пляски при клубе имени Ф. Э. Дзержинского. Для спектакля-концерта «Победная весна», подготовленного этим коллективом (1945), Шостакович написал «Песню о фонарике», «Колыбельную» и «Гимн победившему народу». «Песня о фонарике» (слова М. Светлова) получила широкое распространение. Это песня-воспоминание о тяжелых, но уже миновавших днях. Такая песня — лирическая, ясная, как приветливый луч фонарика — могла появиться не в начале войны, а после победы или незадолго до нее. Она существенно отличается от суровых военных песен 1941—1943 годов. В песенных мелодиях тех лет — сжатые зубы, твердый шаг и неистребимая решимость — выстоять, чего бы это ни стоило. В новой песне Шостаковича — ласковая улыбка, рожденная воспоминанием о добром друге — ночном фонарике, о девичьей руке, его державшей.

Это песня вальс. Таких песен писалось тогда очень много (что, несомненно, было вызвано огромной популярностью вальса, ставшего подлинно народным танцем). Но Шостакович соединяет очень простую метроритмическую основу с совершенно необычным композиционным строением песни. Оно свободно, «раскованно»¹. Эта свобода не усложняет музыку, не делает ее трудной для восприятия; она вносит в песню какую-то непринужденность.

«Колыбельная» (слова М. Светлова) начинается так:

Гудит мотор в молчании ночном,
Но ты усни спокойно, тихим сном.

¹ Вот схема строения запева: шесть тактов, пять тактов, шесть тактов, семь тактов.

Прожекторов тревожные огни,
Мы не уснем, а ты, дитя, усни.

Песня душевно очень чистая и опять-таки ясная, чувствуется, что военные картины освещены светом 1945 года.

С темой защиты Отчизны частично связана «Поэма о Родине» для певцов-солистов, хора и оркестра (1947). В силу этого обстоятельства, а также потому, что она близка к песенному жанру, мы рассмотрим ее сразу после «Фонариков» и «Колыбельной», а потом обратимся к инструментальным произведениям.

В «Поэме о Родине» (ор. 74), адресованной массовой аудитории, Шостакович хотел отметить важнейшие вехи истории Советского государства. Эти вехи — Октябрьская революция, гражданская война, строительство социализма, Великая Отечественная война, послевоенный период. Такую задачу композитор попытался решить, обратившись к мелодиям общеизвестных песен. «Темы-цитаты» должны были символизировать определенные этапы жизни нашей страны. Шостакович ввел в свое произведение старую революционную песню «Смело, товарищи, в ногу», песню о гражданской войне «По долинам и по взгорьям», свою «Песню о встречном», «Священную войну» А. В. Александрова, песню В. И. Мурадели «На богатырские дела» и «Песню о Родине» И. О. Дунаевского. Эти мелодии соединены оркестровыми эпизодами. «Поэму» венчает полюбившаяся Шостаковичу фанфарная тема, которой он закончил Третью, «Первомайскую» симфонию и сюиту «Златые горы».

Несмотря на простоту и «броскость» музыкального языка, привлекательность замечательных песенных мелодий, «Поэма» не удовлетворила слушателей. В ней мало ощущались важнейшие качества музыки ее автора — симфонизм, богатство симфонической драматургии. Получилось нечто вроде фантазии или попури на широко известные темы. Такое произведение мог бы написать композитор значительно меньшего масштаба. От Шостаковича ждали более глубокого решения творческой задачи.

Образы военных лет воскресают и в Третьем квартете (1946, ор. 73). Его хочется сопоставить с Восьмой симфонией. Обращает на себя внимание сходство построения циклов — в квартете, как и в симфонии пять частей; в обоих циклах три последние части исполняются без перерыва. Как мы увидим далее, возникают и образные аналогии: лишь первые части этих произведений явно не соответствуют друг другу, далее соответствие (конечно, относительное) имеет место. Говоря об этом, надо учитывать, что в квартете внутренняя напряженность музыкальной драматургии, масштабы музыкального развития значительно скромнее по сравнению с Восьмой симфонией.

Начало Третьего квартета побуждает вспомнить о другой «военной» симфонии Шостаковича — «Ленинградской». Композитор сопоставляет резко контрастные образные сферы — мира и войны. Первая часть — жизнерадостные образы мирной жизни. Некоторые критики восприняли этот раздел как образы молодости, детства. Музыка не лишена элементов танцевальности. Во второй части уже ощущается жаркое дыхание военной грозы. Здесь тревога, беспокойство. Три последние части по своему замыслу сопоставимы с тремя последними частями Восьмой симфонии. Третью часть квартета хочется сопоставить с токкатой из Восьмой (отметим, что обе части имеют одинаковое обозначение — *Allegro non troppo*). Скрытые элементы марша, фанфарность, жесткие звучности в сочетании с общим сугубо драматическим характером музыки придают этому *Allegro* отпечаток батальности. В среднем эпизоде отчетливо проступают черты злого гротеска, издевки. Снова возникают танцевальные ритмы, на сей раз — нарочито вульгарные. Следующее далее *Adagio* напоминает траурную четвертую часть Восьмой. Финал — успокоение, катарсис. Трагическая кульминация на теме *Adagio*, заключительное растворение звучности увеличивают сходство с последней частью симфонии. Но есть тут и существенные различия. В основных образах финала Третьего квартета ощутим оттенок горечи, такого оттенка в финале Восьмой нет.

Девятая симфония (ор. 70) была завершена в августе 1945 года. Автор сыграл ее вместе с С. Т. Рихтером в Союзе композиторов. 3 ноября состоялась премьера. Симфония исполнялась в Ленинграде под управлением Мравинского, а 20 ноября была исполнена в Москве (с тем же дирижером).

Возникло мнение, согласно которому Шостакович Девятой симфонией по-своему откликнулся на победное завершение войны. Однако многие с этим не соглашались. Подобно почти всем предыдущим симфониям Шостаковича, Девятая вызвала дискуссию (впрочем, менее напряженную и содержательную по сравнению с той, которая развернулась после Десятой).

С. А. Кусевицкий, в то время руководивший Бостонским оркестром — одним из лучших в мире, — писал директору американо-русской музыкальной корпорации Элен Блэк, собиравшейся посетить Советский Союз:

«Я очень надеюсь, что Вы увидите Шостаковича и еще раз передадите ему от моего имени приглашение приехать в Бостон продирижировать американской премьерой своей Девятой симфонии. Если он пожелает, я сам продирижирую программу целиком из его сочинений, включая его Фортепианный концерт с автором в качестве солиста; или пусть он придет как мой гость на концерт, посвященный его творчеству. Но прежде всего и самое главное, передайте, пожалуйста, как я был счастлив получить его письмо и с каким не-

терпением оркестр и я ждем первого исполнения в Америке его Девятой симфонии»¹.

Шостакович в те годы не выступал как дирижер. В Америку Дмитрий Дмитриевич тогда не поехал. Девятая симфония была исполнена впервые в США 25 июля 1946 года под управлением Кусевицкого. К сожалению, посланные дирижеру ноты не имели точных указаний темпов. Ознакомившись впоследствии с записью исполнения Кусевицкого, автор обнаружил, что темпы, взятые дирижером, во многом не верны. Шостакович написал Кусевицкому письмо, в котором объяснил дирижеру его ошибку и дал точные темповые указания. Однако Кусевицкий уже сжился со своей интерпретацией, считал ее правильной и в ответном письме попытался доказать автору свою правоту. В вопросах творчества Шостакович никогда не шел на компромиссы. И в данном случае он не пошел на компромисс ради того, чтобы его симфонию пропагандировал знаменитый дирижер. Дмитрий Дмитриевич предложил Кусевицкому в точности выполнить его авторские требования или же не исполнять симфонии. Кусевицкий пересмотрел свою точку зрения и сделал новую запись.

Девятая Шостаковича исполнялась Кусевицким в одной программе с Третьей («Героической») симфонией Бетховена и «Картинками с выставки» Мусоргского (этот цикл завершается частью «Богатырские ворота», наполненной героическим эпосом). Такое построение программы свидетельствует о том, что дирижер воспринимал симфонию как «победную». Так ее восприняли и американские критики.

Но соответствует ли замыслам композитора «победная» трактовка Девятой симфонии? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам надо вернуться к последним военным годам.

Еще весной 1944 года Шостакович думал о симфонии, посвященной победе; она должна была завершить триаду его «военных симфоний». Помимо оркестра композитор хотел воспользоваться также хором и певцами-солистами. Он искал подходящий литературный текст.

Зимой 1944—1945 года Дмитрий Дмитриевич написал экспозицию и разработку первой части. Затем он прервал работу. Начатый спустя некоторое время новый вариант также не был доведен до конца. На вопрос о том, почему же он все-таки не написал симфонию победы, Шостакович коротко ответил: «Не вышло... не получилось». Впрочем, никому из наших композиторов не удалось тогда создать большое произведение, убедительно отразившее великую победу советского народа над гитлеровской Германией.

¹ Кусевицкий С. Приобщение человека к вселенским интересам. — «Советская музыка», 1975, № 1, с. 105.

Что же касается написанной несколько позже Девятой симфонии, то она, по-видимому, очень далека от первоначального замысла. У нас нет достаточных оснований связывать ее содержание с победным завершением войны. Военную страду Шостакович воплотил в поистине титанических музыкальных образах, создал музыкально-драматургические концепции огромных масштабов. Несомненно, что и симфония, посвященная победе, должна была бы отличаться такими качествами. Между тем Девятая Шостаковича не претендует на особенную значительность (несмотря на кратковременное вторжение трагических образов в *Largo*). Выраженное в ее музыке веселье не сопоставимо с тем безграничным ликованием, которое охватило страну 9 мая 1945 года.

На дискуссии в Союзе композиторов (декабрь 1945 года) докладчик Л. А. Мазель охарактеризовал Девятую симфонию Шостаковича как лирико-комедийное произведение, не лишенное драматических элементов, оттеняющих основную линию развития. С таким определением можно согласиться. Содержание симфонии разнообразно (несмотря на ее малую протяженность). Но в ней отсутствует столь типичная для симфонизма Шостаковича глубоко развитая конфликтность, отсутствуют образы зла, занимающие столь заметное место в Четвертой, Пятой, Седьмой и Восьмой симфониях.

Тем не менее Девятая обладает несомненными достоинствами. В ней есть блеск, острота, увлекательный, хотя порой и эксцентричный юмор, мягкая элегичность, смелые контрасты между светом и неожиданным мраком. Стремясь избавиться от гнета мрачных переживаний, связанных с войной, композитор хотел на некоторое время отдаться веселым, шутливым и лирическим чувствам; но он уже не мог написать многочастное произведение, которое от начала и до конца было бы светлым и безмятежным.

К числу наиболее выразительных страниц симфонии надо отнести проникновенную лирическую мелодию второй части, основанную на русских песенных оборотах. Очень внушительно звучат траурные унисоны тромбонов и тубы в *Largo* (четвертая часть). Последующий монолог солирующего фagота, так же как и другой монолог этого инструмента из первой части Седьмой симфонии называли «надгробной речью». Даже в этом произведении, в целом далеком от трагедийной проблематики, Шостакович вспомнил о павших соотечественниках.

Девятая симфония, за вычетом *Largo*, в какой-то мере родственна симфониям Гайдна, а также «Классической симфонии» Прокофьева, хотя стилизаторство здесь отсутствует: Шостакович все время говорит своим, одному ему свойственным языком. Черты классицизма (имеется в виду «венская школа», точнее, моцартовско-гайдновский период ее развития)

особенно четко проступают в первой части произведения Шостаковича — жизнелюбивом сонатном Allegro. Далее следуют медленная часть и скерцо, что вполне соответствует принципам построения сонатно-симфонического цикла в творчестве венских классиков. Траурное Largo нарушает это соответствие, а финал восстанавливает его.

Отметим также относительную «миниатюрность» Девятой симфонии, опять-таки соответствующую архитектонике моцартовских и гайдновских симфонических циклов. Вся симфония по хронометражу почти вдвое короче одной первой части Седьмой симфонии, короче первой части Восьмой.

Следует обратить внимание еще на одну особенность строения Девятой. В ней пять частей: Allegro, Moderato, Presto, Largo и Allegretto, причем последние три части исполняются без перерыва. Композитор повторил конструктивную схему, известную нам по Восьмой симфонии, но наполнил ее совсем иным содержанием (некоторые образные аналогии возникают лишь между четвертыми — траурными — частями циклов).

В симфоническом творчестве Шостаковича Девятая симфония — своего рода интермеццо. Не лишая ее присущих ей достоинств, нельзя считать, что она равноценна центральному по своему значению опусам композитора.

Следующее симфоническое произведение Шостаковича — Первый скрипичный концерт (ор. 77); композитор работал над ним в 1947 году. Его уже не назовешь интермеццо: в концерте Шостакович продолжал развивать основные принципы и тенденции своего творчества. Эта большая работа преемственно связана с созданными ранее симфониями композитора. Вместе с тем автор решает здесь новые задачи, намечает путь к новым берегам. Вот почему от скрипичного концерта тянутся нити к Десятой симфонии, написанной спустя несколько лет. Концерт и эта симфония составляют один важный этап творчества Шостаковича. В условиях мирной послевоенной жизни он вновь обращается к трагедийной теме. Он вспоминает минувшие годы жестокой борьбы с врагом. Но его волнует не только прошлое — он думает о тех неисчислимых бедах, которыми грозят миру современные поджигатели войны. Эти размышления рождают страстный протест, призыв к бдительности. Шостакович имел моральное право сказать, немного перефразируя слова Юлиуса Фучика: «Люди, я люблю вас! Будьте бдительны!»

Концерт, как и Десятая симфония, заключает в себе «положительную идею», которая, по словам Шостаковича, должна пронизывать трагедийные произведения. Эта идея раскрывается образами, воплощающими светлое народное начало.

Родственность сравниваемых произведений подчеркнута общностью некоторых интонаций.

Скрипичный концерт можно было бы назвать симфонией для солирующего инструмента и оркестра (назвал же Прокофьев одно из своих произведений «Симфония-концерт для виолончели с оркестром»). Богатое и сложное симфоническое развитие сочетается в нем с не менее богатой виртуозностью. Здесь представлены не только различные виды скрипичной кантилены; композитор широко пользуется техническими возможностями инструмента. Скрипичная техника усиливает драматическую выразительность музыки, своеобразие и характерность музыкальных образов. Финал дает примеры виртуозности иного рода: технические средства солирующего инструмента призваны здесь ярче выявить красочность и праздничный блеск музыки.

Вопреки традиции концерт состоит не из трех, а из четырех частей. Они называются Ноктюрн, Скерцо, Пассакалия и Бурлеска. Скрипичная сольная каденция, соединяющая Пассакалию с финалом, благодаря своим размерам и значению представляет собой как бы самостоятельную часть (поэтому можно рассматривать концерт как пятичастный цикл). И Ноктюрн, и Скерцо, и Пассакалия по своей жанровой природе являются необычными частями циклической концертной формы. Правда, Скерцо вводилось в эту форму (Первый скрипичный концерт Прокофьева), но весьма редко.

Название первой части довольно условно. Французское слово *nocturne* означает ночной. Однако первая часть концерта не отмечена достаточно явными чертами ночного пейзажа. Впрочем, ярко выраженная пейзажная живопись вообще не свойственна Шостаковичу. Главное в этом «ноктюрне» — внутренний мир человека. Не все спят ночью, иных томит бессонница. В ночной темноте рождаются тревожные думы; от них никуда не уйдешь. Мысли плывут непрерывной чередой и кажется, что им не будет конца. Ноктюрн — это как бы внутренний монолог, сочетающий сдержанную сумрачную лирику и напряженный интеллектуализм. В партии скрипки — «бесконечная», льющаяся мелодия. Первая часть (ее форма сонатная) построена на нескольких темах, но они почти не контрастируют между собой. Симфоническая драматургия этой части резко отличается от драматургии первых частей других сонатных циклов Шостаковича. В Ноктюрне нет резких контрастов, нет образно-тематической конфликтности. Вся первая часть концерта — единый музыкальный пласт, которому противопоставлено Скерцо. Конфликтность внутри части заменена конфликтностью, возникающей благодаря сопоставлению смежных частей цикла.

Скерцо продолжает традицию гротескно-мрачной скерцозности, традицию, основоположником которой в советской музыке был Шостакович. Выделяется нарочито банальная мелодия плясового склада (цифра 42). Этот комедийный и в то

же время «злой» образ заставляет вспомнить средний эпизод из третьей части Восьмой симфонии. И тут и там музыка передает наглую самоуверенность. Композитор еще раз сталкивает человечность (первая часть) с бесчеловечностью. Так формируются «сквозное действие» и «контрдействие» музыкальной драматургии концерта.

В Скерцо возникают интонационные предвосхищения Десятой симфонии. Подробнее о них будет сказано в разделе, посвященном Десятой.

Пассакалия — трагическая кульминация концерта. Это едва ли не лучшая его часть. В ней — столь свойственное творчеству Шостаковича сочетание массового начала и личных переживаний. Первое проведение темы (оркестр) проникнуто мрачной торжественностью. Перед глазами встает картина траурного шествия, народной скорби. Но уже в первой вариации сила звучания ослабевает, исчезают громогласные фанфары валторн, четкие ритмы литавр. Во второй вариации на фоне тихих гармоний оркестра вступает скрипка. Ее мелодия (она сопровождает звучащую в басу тему Пассакалии) интимна. Тут — горе одного человека, выраженное с подкупающей искренностью.

И в дальнейшем развитии части ощущаются переходы из одного плана повествования в другой, хотя резких контрастов нет: Пассакалия представляет собой единое художественное целое.

В ряде концертов сольные каденции носят эффектный блестящий характер и сочиняются так, чтобы дать возможность исполнителю продемонстрировать свое техническое мастерство, свою виртуозность. В концерте Шостаковича не могло быть каденции такого рода. Композитор сделал ее органической частью всей симфонической драматургии, связал с линиями «сквозного действия» и «контрдействия». Ее драматургическая функция — постепенный переход от траурных настроений Пассакалии к бурному веселью финала. Именно здесь выражен процесс преодоления, который ведет к победе «положительной идеи». Одновременно композитор обобщает содержание и музыкальный тематизм трех предыдущих частей. Автор поставил перед собой очень ответственную задачу. И решать ее нужно было с помощью одной скрипки, так как оркестр в каденции не участвует.

Шостакович решил эту задачу мастерски. Первоначально каденция продолжает Пассакалию. У скрипки — фанфарные обороты, ранее звучавшие у валторн, они переосмыслены применительно к специфике сольного инструмента. Затем начинается разработка главной темы Ноктюрна. Она динамизирована и ложится в основу большого нагнетания. Вводятся также темы Скерцо. Темп все убыстряется, чаще становится ритмическая пульсация. Сила звучания нарастает. Этот поток

музыки смысляет сумрачные скорбные образы и вливается в финальную Бурлеску.

Попутно отмечу: нечто подобное сделал композитор и в Первом виолончельном концерте (1959), где каденция «официально» обозначена как самостоятельная часть цикла. Его вторая часть (*Moderato*) овеяна грустью. Вступительная тема воспроизводит ритм сарабанды, придающей музыке суровость. Другая тема напоминает русские протяжные песни задумчиво-меланхолического склада. Каденция же постепенно уводит слушателей от этих настроений и подготавливает кипучий, темпераментный финал.

Если в Пятой симфонии контрастное сопоставление *Largo* и финала дано обнаженно, то в скрипичном и виолончельном концертах Шостакович переходит к финалу очень плавно, сооружая для этой цели многоарочный мост — каденцию. В этом, как и во многом другом, сказались поиски различных решений конструкции сонатно-симфонического цикла, различных музыкально-драматургических приемов.

Бурлеской обычно называют пьесу веселого, шутливого характера, с оттенком грубоватого юмора. Такие черты есть и в финале Первого скрипичного концерта Шостаковича. Но содержание финальной части этим не ограничивается. Композитор рисует широкую картину народного праздника (в данном отношении финал — наиболее традиционная часть концерта). Как и в ряде других произведений Шостаковича, «положительная идея» связана с образом народа.

Благодаря такому финалу Пассакалия начинает восприниматься в ретроспективном плане, как воспоминание о чем-то уже миновавшем. Показательно, что введя в Бурлеску тему Пассакалии, Шостакович ее переосмыслил: она утратила присущую ей ранее трагедийность и, приобретя скерцозность звучания, слилась с другими финальными темами-образами.

Все это характеризует концерт как произведение послевоенного времени; чувствуется, что оно писалось в годы, когда небо уже очистилось от дыма войны.

В симфоническом творчестве Шостаковича Бурлеска выделяется своими стилистическими особенностями. Она написана в духе народно-бытовых традиций Глинки и «Могучей кучки» (имеются в виду прежде всего традиции Римского-Корсакова). На протяжении ряда лет Шостакович не обнаруживал тяготения к стилистике такого рода. А в финале скрипичного концерта оно проявилось весьма заметно. Главная тема (рефрен), как и подобает теме рондо, вызывает в представлении слушателей образ веселого хоровода. Она сплетена из народных наигрышей, русских песенных оборотов. В теме первого эпизода (цифра 87) слышатся попевки, напоминающие «камаринскую». Центральный эпизод (цифра 94) пронизан «скоморошьями наигрышами»; они заставляют

вспомнить музыку скоморохов Дуды и Сопеля из оперы «Садко» Римского-Корсакова.

В творчестве Шостаковича и ранее присутствовало народно-бытовое начало. Оно сказалось, например, в последнем действии «Катерины Измайловой»; картины народной жизни, борьбы, народного быта есть и в симфониях композитора. После войны его тяготение к такого рода образам усилилось. Показательны в этом отношении оратория «Песнь о лесах», дилогия — Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии, а также некоторые камерные произведения, например, некоторые прелюдии и фуги для фортепиано.

Все это не означает, что Шостакович и в других произведениях следовал традициям Римского-Корсакова, композитора, в общем, ему не близкого. Эпос Шостаковича, как и его трагедийность, в большей мере связан с традициями Мусоргского, которого Дмитрий Дмитриевич так высоко ценил.

Судьба Первого скрипичного концерта несколько напоминает судьбу Четвертой симфонии. Некоторое время концерт оставался неизвестным. Автор откладывал премьеру, очевидно полагая, что в условиях развернувшейся тогда «борьбы с формализмом» новое произведение не получит объективной оценки. Однако на этот раз пришлось ждать не четверть века, а значительно меньше: концерт был впервые исполнен 29 октября 1955 года в Ленинграде. Его успеху в СССР и за границей способствовала интерпретация первого исполнителя Д. Ф. Ойстраха (ему и посвящено это произведение); он играл концерт в Ленинграде, Москве, Нью-Йорке, Лондоне; написал о нем статью, опубликованную на страницах журнала «Советская музыка»¹.

В 1946 году торжественно отмечалось 80-летие Московской консерватории, профессором которой был тогда Шостакович. Он получил высшую награду — орден Ленина. Ему присвоили звание народного артиста РСФСР. Трудящиеся Ленинграда избрали своего земляка депутатом Верховного Совета Российской Федерации (1947). Его избирали в Верховный Совет РСФСР четырежды (2-й, 3-й, 4-й и 5-й созывы).

Наступил 1948 год. В музыкальном мире произошли события, которые едва ли кто мог предвидеть.

В середине января 1948 года в Центральном Комитете Коммунистической партии состоялось совещание деятелей советской музыки. Непосредственным поводом для него явился общественный просмотр оперы В. И. Мурадели «Великая дружба», поставленной Большим театром. На совещании впервые было сказано о «формалистическом направлении» в творчестве советских композиторов, были названы и предста-

¹ Ойстрах Д. Воплощение большого замысла (О скрипичном концерте Д. Шостаковича.) — «Советская музыка», 1956, № 7, с. 3—10.

ватели этого направления; их перечень открывался именем Шостаковича.

Дмитрий Дмитриевич выступил на совещании дважды. Это было вызвано не только тем, что в первом своем выступлении он не использовал полностью регламента. Все услышанное тогда Шостаковичем вызвало мысли, которые он считал своим долгом высказать. Не мог он примириться с крайним сгущением мрачных красок в характеристике состояния советской музыки, с тем, что в ряде выступлений ее недостатки явно преувеличивались, а достижения резко принижались. Выступая вторично, он сказал: «Мне кажется, наша музыка, при большом количестве недостатков и неудачных произведений, все-таки движется вперед широким фронтом. Широкий фронт — это симфонии, оратории, музыка камерная, песенная, романсовая и так далее. Я не знаю такого хода широким фронтом музыкального искусства в других странах, за рубежом нашего отечества. Нет этого там. Это возможно только у нас». И далее: «Должен сказать, что симфоническое, ораториальное искусство развивается не только в Москве, Ленинграде, но и движется вперед в наших республиках. Хороши симфонии Шалвы Мшвелидзе и Андрея Баланчивадзе. И молодые азербайджанские композиторы, еще недавно питомцы Московской консерватории, Кара Караев, Джевдет Гаджиев написали отличные симфонии. Композиторы других республик также работают над симфониями»¹. Эти слова Шостаковича были явно направлены против утверждения, будто советская симфоническая музыка «зашла в тупик», «совершенно оторвана от народа» (так сказал один из участников совещания — В. Г. Захаров).

Отлично понимая, что опера Мурадели не имеет ничего общего с формализмом, Шостакович указал на действительно присущие ей недостатки; они были вызваны тем, что композитору не хватило мастерства. «Мало сочинить два, три, десять и большее число тактов хорошей музыки. Эту музыку надо уметь развить, обработать, привести к цельности общего, а главное, уметь через музыку довести до слушателя-зрителя мысль, идею композитора»².

10 февраля 1948 года было опубликовано Постановление Центрального Комитета «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели, посвященное основным идейно-эстетическим вопросам советского музыкального творчества. Главные положения этого документа имели и имеют очень важное принципиальное значение. В нем подчеркивается, что путь развития советской музыки — это путь социалистического реализма. Поста-

¹ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М., 1948, с. 161—162.

² Там же, с. 160, 161.

новление указало на ту роль, которую играют классические традиции, сохранившие и поныне свою жизненную силу. Оно осудило антиреалистическое направление в музыке Западной Европы и Америки, выражающее «маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик»¹. Слова эти и сейчас вполне приложимы к крайне «левым» течениям зарубежного «авангардизма».

Постановление призвало советских композиторов обеспечить мощный «подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа».

Однако в этом документе были ошибки, исправленные Постановлением ЦК КПСС от 28 мая 1958 года. Речь идет об оценке творчества Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна и некоторых других композиторов. Недостатки, имевшие место в их творчестве, не давали оснований объявить крупнейших мастеров советского искусства композиторами-формалистами, музыка которых чужда нашему народу.

О причинах допущенных тогда ошибок уже много писалось и говорилось. Основа этих причин — субъективистское отношение к творчеству некоторых наших композиторов, искусственное сужение рамок реализма, в результате чего стилистические нормы классической музыки XIX века рассматривались как незыблемые; убежденность в том, что обновление выразительных средств — удел модернистского, но не реалистического искусства.

Среди произведений Шостаковича, объявленных формалистическими, оказались Шестая, Восьмая и Девятая симфонии; они надолго исчезли из репертуара. Ставились под сомнение и другие работы композитора, не исключая даже Седьмой симфонии.

Но и тогда были люди (музыканты и немусыканты), понимавшие беспочвенность обвинений, адресованных «формалистам». Студент Марк Щеглов (впоследствии талантливый литературный критик, болевший туберкулезом и рано скончавшийся) 14 февраля 1948 года записал в своем дневнике:

«Я рукоплещу вмешательству партии в вопросы искусства, оно всегда стимулирует лучше, но я не согласен с «закрытием» Шостаковича и Прокофьева, с категорическим обвинением их в формализме. Никто из «традиционалистов» не написал ничего больше Первой, Пятой, Седьмой, «Золушки», «Здравицы» и др.². Или не оплодотворяли они себя соками народной полифонии? Шостакович, Прокофьев, красочный

¹ В кн.: О партийной и советской печати. М., 1954, с. 59.

² Балет «Золушка» и кантата «Здравица» — произведения Прокофьева.

Хачатурян — это лучшее, оригинальнейшее из того, что имеет современная музыка... И я верю, что в Шостаковиче достаточно честности, патристичности, советскости и таланта, чтобы дать миру еще много великих творений, равных по силе Пятой и Седьмой симфониям»¹.

Шостакович выступал на московском собрании композиторов и музыковедов, на Первом Всесоюзном съезде композиторов. Его выступления — скромные и сдержанные — вызывали симпатию аудитории. Он говорил о том, что будет работать над созданием новых произведений, «которые найдут путь к сердцу советского народа». Сказал и о конкретных творческих планах, о своей работе в симфоническом жанре, в области киномузыки; сказал, что очень хотел бы написать оперетту. Стремясь избежать общих декларативных фраз, Шостакович, выступая на съезде, уделил особое внимание проблеме мелодии. Он подчеркивал ведущую роль, которая должна ей принадлежать, ратовал за разнообразие типов мелоса в советской музыке. «Мелодические образы могут быть очень различными, так же как многообразны и богаты окружающие нас действительность и люди»². Отмечая разновидности мелодического мышления, Шостакович тем самым возражал против ориентации на ограниченный круг мелодических «нормативов». Он предвидел, что найдутся композиторы, которые поймут задачи творческой перестройки как опрощение музыкального языка, ведущее к примитивизму. Шостакович говорил о том, что гармония не должна нести пассивные функции, быть «бесплатным приложением» к мелодии. Гармония хороша тогда, когда она глубже раскрывает образ, делает его жизненнее, богаче.

Дмитрий Дмитриевич сказал также, что в советском музыкальном творчестве не может быть «равнодушных и холодных произведений». «Равнодушие и холод неизбежно ведут к формализму»³. Сам он такой музыки никогда не писал.

Т. Н. Хренников, выступивший на съезде с основным докладом, отметил в своем заключительном слове: «Сегодняшнее выступление Д. Д. Шостаковича показывает, что Дмитрий Дмитриевич очень хорошо и по-настоящему проникновенно продумал свою будущую деятельность в области музыки» (*Голоса: Правильно, правильно! Аплодисменты*)⁴.

В последующие годы широкий размах получает общественная деятельность Шостаковича. Автор «Ленинградской

¹ Щеглов М. Студенческие тетради. — «Новый мир», 1963, № 6, с. 136, 137.

² Первый Всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. М., 1948, с. 344.

³ Там же, с. 345.

⁴ Там же, с. 355.

симфонии» становится одним из самых активных борцов за дело мира — и в творческой, и в общественной деятельности. С 1949 года Шостакович — член Советского комитета защиты мира. Как уже говорилось, он принял участие во Всеамериканском конгрессе деятелей науки и культуры, объединившем людей, выступивших за мир.

Этот конгресс состоялся в марте 1949 года. Утром 20 марта с Внуковского аэродрома поднялся самолет — в нем находились члены советской делегации: писатели А. Фадеев и П. Павленко, кинорежиссеры С. Герасимов и М. Чиаурели, Д. Шостакович, академик А. Опарин и научный сотрудник Академии наук И. Рожанский. Советская делегация провела три дня в Берлине, ожидая самолета на Америку.

Берлин... Дмитрий Дмитриевич видел этот город в 1927 году, когда посетил столицу Германии вместе с Обориным. А теперь он не узнавал знакомых улиц и площадей, вокруг были руины.

В Берлине праздновалась первая годовщина немецкого Общества культурного сближения с СССР. Был организован торжественный вечер с участием немецкой прогрессивной интеллигенции. Во время банкета замечательный певец-коммунист Эрнст Буш разучивал с гостями «Песню о встречном».

Шостакович посетил «Komische Oper». Шла оперетта Оффенбаха «Орфей в аду». «Я — большой поклонник автора этой оперетты», — говорил Дмитрий Дмитриевич. Интерес к Оффенбаху у него возник не без влияния Соллертинского. Шостакович высоко оценил игру актеров, хор, оркестр и режиссерское искусство В. Фельзенштейна (впоследствии этот выдающийся мастер поставил оперу «Кармен» в Московском музыкальном театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко).

На аэродромах американской зоны Берлина, Франкфурта (где самолет делал посадку) и Нью-Йорка Шостаковичу пришлось выдержать натиск американских журналистов. Вернувшись на родину, он вспоминал, как к нему подошел какой-то журналист и, внезапно хлопнув по плечу: «Hello, Shosty!», задал тот самый вопрос, который задавал Хлестаков зрителю училищ Луке Лукичу: «Кого вы предпочитаете — блондинок или брюнеток?» Все эти «атаки» представителей буржуазной прессы вызывали у Дмитрия Дмитриевича неприятное чувство.

В Нью-Йорке Шостакович посетил симфонический концерт. Дирижировал Л. Стоковский. Дмитрий Дмитриевич порадовался успеху сюиты из балета «Гаянэ» А. И. Хачатуряна. В целом же концерт не произвел яркого впечатления. Очень не понравилась пьеса В. Томсона «Пшеничные поля в полдень» («пустая игра звуками», — говорил Дмитрий Дмитриевич).

Шостаковича, привыкшего к благоговейной атмосфере «храма музыки» — зала Ленинградской филармонии, неприятно поразило то, что в лучшем концертном зале Нью-Йорка — «Карнеги-холл» — многие сидели в пальто и шляпах, а между тем никак нельзя было пожаловаться на холод и гардероб действовал. В концертной программе аннотации к исполняемым произведениям чередовались с рекламами вин, сигар, женского белья...

Дмитрий Дмитриевич побывал также на квартетном вечере. Сильное впечатление произвел на него Шестой квартет Б. Бартока — художника-гуманиста, в творческом облике которого есть черты, роднящие его с Шостаковичем.

Но главным было для Шостаковича то дело, ради которого он и приехал в Соединенные Штаты Америки — конгресс сторонников мира.

Он открылся 25 марта в помещении нью-йоркского отеля «Валдорф-Астория». На этот форум прибыло 2823 делегата из 22 американских штатов. В работе конгресса приняли участие посланцы СССР, Польши, Чехословакии, Англии, Кубы. Шостакович выступал на заседании секции музыки, поэзии, живописи и хореографии. Его слушали очень внимательно, активно, много аплодировали. Он говорил о том, что в Греции, Палестине, Вьетнаме, Индонезии, на Мадагаскаре полыхают военные пожары. Империалисты готовят новую мировую войну. Люди искусства должны бороться «за дело мира, правды, человечности, за будущее народов...». В этой борьбе они должны участвовать своим творчеством — «его содержанием, идеями, образами, всей его целеустремленностью»¹.

Шостакович рассказал о советской музыкальной культуре и ее выдающихся достижениях. Говоря о многонациональной природе нашей музыки, он дал достойный отпор оголтелым расистам, пытающимся принизить «отсталые народы» и оправдать господство одной нации над другими. Часть своего выступления Дмитрий Дмитриевич посвятил проблеме реализма в музыке. Развивая эту тему, он обратился к творчеству Прокофьева. О нем тогда писали как о формалисте. Тем не менее Шостакович выделил прокофьевские произведения, «отмеченные реалистическими чертами»: кантаты «Александр Невский» и «Здравица», оперу «Война и мир», балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка».

Конгресс закончился 27 марта грандиозным митингом в Мэдисон сквер-гарден. Собралось не менее тридцати тысяч человек. Снова прозвучала «Песня о встречном», ее пели, приветствуя советскую делегацию. Митинг длился шесть часов. Было уже половина первого ночи, когда Шостакович по

¹ В защиту мира и культуры [выступление Д. Шостаковича]. — «Советская музыка», 1949, № 5, с. 9.

просьбе организаторов митинга сыграл вторую часть своей Пятой симфонии. Его музыкальное выступление было очень горячо принято огромной аудиторией. Оно завершило нью-йоркский конгресс.

Дмитрию Дмитриевичу пришлось писать ответы на вопросы редакторов газет, интересовавшихся советской музыкальной жизнью. Помимо «New York Times» к нему обратилась с вопросами прогрессивная газета Кубы.

Американские музыкальные деятели договаривались с Шостаковичем о его концертной поездке по стране. Однако госдепартамент «в довольно изысканной форме» предложил советской делегации покинуть США. Перед отъездом Шостакович побывал в Вашингтоне. Этот город ему понравился больше, чем Нью-Йорк.

Дмитрий Дмитриевич вернулся домой сильно уставший, но обогащенный новыми разнообразными впечатлениями.

Шостакович был также делегатом на Втором всемирном конгрессе сторонников мира (1950). Предполагалось, что он состоится в Шеффилде (Англия). Однако в последний момент лейбористское правительство Эттли, под давлением американских правящих кругов, отказало в визах Жолио-Кюри и многим другим делегатам. Трумен и Эттли хотели сорвать конгресс, но они потерпели позорное фиаско. Организаторы конгресса перенесли его в Варшаву и, преодолев огромные трудности, сумели быстро переправить туда делегации из восьмидесяти стран.

Открыл конгресс Жолио-Кюри. Его приветствовали бурной овацией. Он выступил с докладом — о борьбе за мир против войны.

Шостакович принял участие в работе комиссии по вопросам экономических и культурных связей. «Подлинная культура всегда служит миру, — сказал в своей речи композитор, — а следовательно, и знакомство с культурой любого народа, познание ее уменьшает опасность войны, повышает шансы мира... И чем больше книг, созданных в разных странах, прочтет человек, чем больше симфоний прослушает, чем больше картин и фильмов увидит, тем яснее ему станет великая ценность нашей культуры, тем большим преступлением покажется ему покушение и на культуру, и на жизнь ближнего и дальнего, на жизнь любого человека»¹.

В Варшаве, как и в Нью-Йорке, было много незабываемого. О мире говорили Александр Фадеев, Илья Эренбург, Николай Крутицкий, Пьер Кот, Джон Бернал, Хьюлетт Джонсон. Выступали юристы и священники, докеры Ла Рошелли и сицилийские крестьяне, норвежцы, корейцы, негр с Антиль-

¹ Шостакович Д. За мир и дружбу народов. — «Советская музыка», 1951, № 1, с. 17.

ских островов. Делегат Парагвая рассказал о студенте Мариано Алонсо. «Он боролся за мир, его арестовали, замучили. Вот его окровавленная рубашка — я ее привез на форум мира».

Наступил последний день конгресса. «В последний вечер делегаты стояли на трибунах; мимо них шли жители Варшавы. Факелы трепетали в ночи, казалось, они сейчас погаснут, а они вспыхивали еще ярче. Их живой, взволнованный свет передавал ту надежду, которая жила в сердцах людей.

Потом ракеты осветили город: ужасающие развалины и высокие новые дома, леса строек, заводы, Вислу, пепел гетто, трагедию народа, его торжество. Сотни тысяч людей глядели на небо. Огромный огненный сноп рассыпался и одна красная звезда как будто повисла среди косматых дымчатых облаков»¹.

Шостакович принял участие еще в одном конгрессе борцов за мир — Венском (1952). Впечатления от этих никем не виданных ранее грандиозных форумов нашли отражение — прямое или косвенное — в творчестве композитора.

После начала Великой Отечественной войны его творческая работа в кино стала на некоторое время менее интенсивной. Он написал музыку к фильмам «Зоя» Л. Арнштама (1944), «Простые люди» Л. Трауберга (1945). С 1947 года творческая деятельность Шостаковича в этой области вновь активизируется. Один за другим появляются фильмы с его музыкой: «Молодая гвардия» (две серии) С. Герасимова (1947/48), «Пирогов» Г. Козинцева (1947), «Мичурин» А. Довженко (1948), «Встреча на Эльбе» Г. Александрова (1948), «Падение Берлина» (две серии) М. Чиаурели (1949), «Незабываемый 1919-й» М. Чиаурели (1951), документальный фильм «Песня великих рек» («Единство»), производство студии «Дефа», ГДР (1954), «Овод» А. Файнциммера (1955). Из музыки ко всем этим фильмам, кроме «Песни великих рек», автор сделал сюиты. Фильм «Белинский» с музыкой Шостаковича (1950) на экраны не вышел.

Тема фильма «Молодая гвардия» была особенно близка композитору. Он даже собирался написать оперу о героях Краснодона. Критика отметила простоту и доступность его музыки. В большой мере симфоническая, она органически сочетается с действием, дает обобщенный образ молодогвардейцев. Две темы, характеризующие героев фильма, имеют значение лейтмотивов.

Если музыка к фильму «Молодая гвардия» отмечена трагедийностью и героикой, то в музыке к фильму «Мичурин» много света, радости. Критика выделяла лирические эпизоды, проникнутые душевным теплом. И здесь есть тема-лейтмо-

¹ Эренбург И. Девятый вал. М., 1953, с. 642—643.

тив, связанная с образом Мичурина, его научной творческой деятельностью. Музыка отличается песенностью (Шостакович воспользовался не только песенными интонациями, но и мелодиями русских народных песен). Некоторые ее страницы предвосхищают ораторию «Песнь о лесах».

Для фильма «Встреча на Эльбе» Шостакович, помимо другой музыки, написал две песни. Мужественная песня о мире («Бетер мира колышет знамена побед») стала известной во многих странах; ее пел Поль Робсон. Полюбилась людям и другая песня «Родина слышит, Родина знает», теплая, душевная. Ее любил и пел в космосе Юрий Гагарин. Начальный мотив песни взят в качестве позывного сигнала «Последних известий» Всесоюзного радио. Слова обеих песен принадлежат Евгению Долматовскому.

Содержание фильма «Падение Берлина», трактовка сценаристом и режиссером исторических событий в сильной мере страдают недостатками, типичными и для некоторых других художественных произведений тех лет. Это обстоятельство не снижает достоинств музыки. В ней сказались качества, присущие музыке Шостаковича в ряде других фильмов: симфонизм и песенность. Заключительная хоровая песня постепенно подготавливается интонационно-тематическим развитием, начиная с увертюры к первой серии фильма. В этом проявился монотематизм, отчасти свойственный также музыке к «Молодой гвардии». Композитор воспользовался фрагментами из Седьмой симфонии (эпизод нашествия). Наряду с такими драматическими музыкальными картинками, как «Концлагерь», «В разрушенном поселке», «Штурм Зееловских высот», «Сцена в берлинском метро», Шостакович написал для этого фильма жизнерадостную детскую песню «Хороший день» (слова Е. Долматовского).

Работа над музыкой к фильму «Песня великих рек» была отмечена творческой встречей Шостаковича с Б. Брехтом. Они написали для этого фильма песню. Еще до того, как композитор приступил к работе, Брехт сказал ему: «Я всецело рассчитываю на вашу музыку. Она должна сделать песню массовой». Дмитрий Дмитриевич ответил: «Мне это удалось один лишь раз — в „Песне о встречном“».

Музыка песни, написанной Шостаковичем и Брехтом, сочинена в традициях революционного песенного творчества Г. Эйслера. Ей присущ волевой и несколько суровый, строгий характер.

Для фильма «Овод» Шостакович написал ряд фрагментов (увертюра, контрданс, народный праздник, вальс, галоп, ноктюрн и др.). Огромную известность получил инструментальный романс. Это стилизация, но в ней — сила огромного дарования. Эмоциональная открытая мелодия поразительно красива.

Выступая на Первом Всесоюзном съезде композиторов, Дмитрий Дмитриевич говорил о чрезмерном преобладании в его творчестве инструментальных жанров. «Когда я попадаю в сферу вокальной музыки, я чувствую себя как бы стесненным. Это большой мой недостаток, так как это качество отделяет меня от музыкальных форм, бытующих в народе»¹.

Начиная с 1948 года и до последних лет своей жизни Шостакович много сил отдавал работе над вокальными произведениями. Впервые он обратился к жанрам оратории, кантаты, хорового цикла без сопровождения; несколько позже написал вокально-инструментальные симфонии, вокально-симфоническую поэму. В области камерной музыки создал сольные вокальные циклы, работал над романсами, песнями. Вся эта деятельность в какой-то мере (конечно, небольшой) компенсировала отход композитора от оперного творчества: элементы оперного жанра есть во многих отмеченных выше произведениях.

Шостаковичу и раньше бывало свойственно тяготение к вокально-инструментальному симфонизму, получившему у нас такое большое развитие. Но оно в значительной мере оставалось потенциальным. Речь сейчас идет о малохарактерных для Шостаковича Второй и Третьей симфониях, о неосуществленных замыслах симфоний «От Маркса до наших дней», «Ленинской», «Победной». Композитор намеревался ввести хор в траурный раздел первой части Седьмой симфонии и отказался от своего намерения.

В 1949 году Шостакович сочинил ораторию «Песнь о лесах» (ор. 89) на слова Е. Долматовского, ставшего литературным соавтором ряда произведений композитора. Она исполнялась впервые в Ленинграде оркестром Ленинградской филармонии, Ленинградской академической хоровой капеллой (руководитель Г. Дмитриевский), хором мальчиков училища капеллы, солистами И. Тятовым и В. Ивановским. Дирижировал Е. Мравинский. Публика очень тепло приняла это сочинение, столь не похожее на симфонии Шостаковича.

«Песнь о лесах» создавалась «по горячим следам событий». Ее тема — «зеленое строительство», создание лесозащитных полос. Она трактована широко — композитор воплотил образы социалистического труда, передал его созидательную силу и поэзию. Вместе с тем это песнь о мире, который так нужен советским людям, людям всей земли. Оратория Шостаковича — одно из первых крупных музыкальных произведений, несущих в себе такое содержание. Оно раскрывается семью частями-картинами: «Когда окончилась война», «Оденем Родину в леса», «Воспоминание о прошлом», «Пио-

¹ Первый Всесоюзный съезд композиторов, с. 345.

перы сажают леса», «Сталинградцы выходят вперед», «Будущая прогулка», «Слава».

В отличие от «музыкальных трагедий» Шостаковича, оратория окрашена в очень светлые солнечные тона (за исключением третьей части, посвященной далекому прошлому). Ее музыка песенна; многое в ней связано с жанром советской массовой песни. Используются также жанры вокального монолога-повествования, марша, песни-романса; финал представляет собой хоровую фугу. Стиль оратории далек от симфонического стиля композитора; «Песнь о лесах» — одна из кульминаций песенно-хоровой линии его творчества.

Хотя музыкальный язык произведения иной по сравнению с языком симфоний того же автора, оно включает в себе приемы симфонического развития, объединяющего отдельные части. Главная тема проходит через весь цикл, появляясь целиком и в отрывках, изменяя свой облик. Она то плавно распеваётся хором, то ложится в основу узорчатых быстрых пассажей, то приобретает характер звенящих фанфар. Налицо почти непрерывная интонационная преемственность изложения, многообразие в единстве. Жаль только, что масштабы тематического развития внутри каждой части (кроме финала) сравнительно невелики; отсюда чрезмерный лаконизм некоторых частей оратории.

Особо важное музыкально-драматургическое значение имеют третья, четвертая и пятая части. Сдержанно и сурово повествует композитор о прежней горькой доле «любимых мест земли своей» («Воспоминание о прошлом»). Сумрачная, тоскливо ниспадающая мелодия напоминает старинные протяжные песни. Первые обороты этой темы близки песне о догорающей лучине. Потом возникают традиционные интонации стога, плача. Музыкальное повествование, нарастая, приводит к драматическим кульминациям; в них отчаяние, бескрайнее горе людей, придавленных к земле нуждой.

И вот мы переносимся в наше время. Звучит сигнал пионерской трубы. Идут пионеры, комсомольцы. Образы молодости, счастья, свободного труда вытесняют картины старой безрадостной жизни. Тоскливый, протяжный напев уступает место жизнерадостным мелодиям, близким к советским массовым песням, маршам. Они расцвечиваются узором пассажей, красочными сопоставлениями тональностей. Велика роль оркестровки. Шостакович придал звучанию оркестра праздничность, ослепительную яркость. Он использовал высокие регистры инструментов, поручил струнным и деревянным духовым стремительные пассажи, фигурации, применил технику быстрого повторения одного звука («репетиция»). Существенная роль принадлежит ударным. Аккорды колокольчиков (*campanelli*) в сочетании с аккордами арфы усилили блеск оркестрового звучания.

«Песнь о лесах» — новый тип оратории. Его особенности — широкое применение песенных жанров и форм в сочетании с другими жанрами и формами, публицистичность, плакатность. Благодаря этим особенностям произведение Шостаковича существенно отличается не только от старых классических ораторий, но также от советских ораториальных композиций, созданных незадолго до Великой Отечественной войны: симфонии-кантаты «На поле Куликовом» Ю. А. Шапорина и оратории «Емельян Пугачев» М. В. Ковалю. Речь идет о жанровых и стилистических отличиях. Они в огромной мере обусловлены современным содержанием, не сравнимым с темами и образами, которые ранее воплощались в ораториях и кантатах.

Эстетическая ценность «Песни о лесах» определяется объективностью, жизненной достоверностью отражения некоторых очень важных сторон советской жизни. Но композитор недостаточно глубоко выразил свое личное восприятие изображаемого. Объективность повествования не соединилась с достаточно полным воплощением творческой индивидуальности автора. Поэтому здесь мало ощущается одна из самых важных сторон творчества Шостаковича — психологическая насыщенность и многогранность образов. Нет и большого разнообразия музыкально-выразительных средств.

Близка к стилю оратории кантата Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952) на слова Долматовского (ор. 90). Она написана в связи с XIX съездом партии. И тут центральное место занимают образы советской страны, борьбы за народное счастье, образы юности, детства. Однако музыкально-тематический материал в оратории ярче, рельефней.

Шостакович стремился синтезировать песенно-хоровую и симфоническую линии своего творчества. Этот синтез проявился в ряде его произведений. Тенденция такого рода есть в оратории и кантате. Все же в них сравнительно мало развиты симфонические принципы музыкального мышления.

В промежутке между сочинением «Песни о лесах» и кантаты Шостакович написал десять поэм для смешанного хора без сопровождения на слова революционных поэтов конца XIX начала XX столетий (1951). Первое исполнение этого хорового цикла состоялось 10 октября 1951 года в Москве (Государственный хор русской песни и Хор мальчиков под управлением А. В. Свешникова). Композитора вдохновили образы первой русской революции. Вот перечень поэм: «Смелей, друзья, идем вперед!» (слова Л. Радины); «Один из многих» (слова Е. Тарасова); «На улицу» (слова неизвестного автора); «При встрече во время пересылки» (слова А. Гмырева); «Казненным» (слова А. Гмырева); «Девятое января» (слова А. Коца); «Смолкли залпы запоздалые» (слова Е. Тарасова);

«Они победили» (слова А. Гмырева); «Майская песнь» (слова А. Коца); «Песня» (слова Ч. Уитмена, перевод В. Тан-Богораз). Размеры цикла значительны, его исполнение длится 40 минут.

Хоровые поэмы — выдающийся образец революционного эпоса. Творческая индивидуальность Шостаковича сказалась здесь полнее, глубже, чем в оратории и кантате. Этому способствовала особенно близкая композитору трагедийно-героическая тематика произведения. Отметим также, что содержание литературных текстов некоторых поэм давало Шостаковичу возможность создать эмоциональные, психологически насыщенные образы.

Рисуя революцию, закончившуюся временным поражением рабочего класса, композитор не обходил тяжелых и страшных сторон тогдашней действительности. В его музыке — мрак сырых казематов, горе и гнев, рожденные залпами 9 Января, гибель последних защитников баррикад. Вместе с тем в каждой поэме, не исключая и наиболее трагических, автор утверждает идею конечной победы того дела, за которое умерли тысячи революционных борцов. Обратимся хотя бы к поэме «Один из многих». Поэт и композитор оплакивают смерть молодого революционера, погибшего в тюремном застенке. Музыка хора проникнута беспредельной печалью. Но вот звучат мужественные слова о пламени мести, которое испепелит тиранов. Резко меняется музыкальный строй поэмы. На смену скорбному минору приходят светлые мажорные гармонии, сочетающиеся с активными мелодическими оборотами.

Хоровая сцена «Девятое января», изображающая расстрел рабочих на Дворцовой площади, завершается грозным революционным пророчеством, переданным могучими звучностями хора:

Где гроза свинцовая пролилась дождем,
Там, где кровь народная пролилась ручьем,
Там из каждой капельки крови и свинца
Мать-земля кормилица родила бойца!

Мысль о грядущем возмездии пронизывает трагедийные поэмы «Смолкли залпы запоздалые», «Они победили».

Свобода исхлестана казачьей нагайкой, потоплена в реках дымящейся крови. Но можно ли было закончить на этом музыкальную повесть о первой русской революции? Нет, нельзя! Завершающая цикл поэма передает непобедимый оптимизм революционеров, соратников Ленина.

Не скорбным, бессильным, остывшим бойцам,
Усталым от долгих потерь, —
Хотим мы отважным и юным сердцам
Пропеть свою песню теперь!

Пусть мертвые мертвым приносят любовь
И плачут у старых могил,
Мы живы: кипит наша алая кровь
Огнем неистраченных сил.

Идея — жизнь побеждает смерть — очень сильно выражена в музыке. Стальной ритм революционного марша соседствует с быстрым движением. «Лети, наша песня», — поет хор. Музыка передает весенний ветер, на крыльях которого несется широкая вольная мелодия. Эта поэма — одна из самых солнечных, лучезарных страниц в творчестве Шостаковича.

Наряду с эпическими и трагедийными сценами в цикле есть лирико-психологические эпизоды. Таковы поэмы «Один из многих» (об этом фрагменте уже говорилось), «При встрече во время пересылки». В поэме «При встрече» выражены переживания случайно встретившихся на станции политических ссыльных («Мы молча смотрели друг другу в глаза сквозь злую решетку вокзала; у ней на ресницах горела слеза...»). Оба отмеченных хора подкупают душевной теплотой, даже некоторой интимностью музыки. Психологической насыщенностью отличается также хор «Казненным». Несколько раз повторяется фраза: «В этой келье, тоскливой и душной, доживали последние дни два борца» (композитор прибегнул к полифонической форме фугато). Воздействие музыки столь велико, что начинает казаться, будто стоишь в опустевшей тюремной камере, видишь сырые стены, решетчатое окно, смятые тюремные постели. Тех, кто лежал на них, уже нет... Во второй части поэмы весь хор очень тихо поет: «Узник, брат, преклони, зову горькой утраты послушный, преклони с тихой грустью колени...» Мягко, возвышенно завершается проникновенная эпитафия.

Создавая свой хоровой цикл, Шостакович опирался на интонационный строй песенного революционного фольклора. Он глубоко освоил мелос старых революционных песен, песен политической каторги и ссылки. Этот мелос в поэмах стал как бы его собственным языком. К музыкальным цитатам композитор не прибегал, но свободно и, как говорится, с полным знанием дела распоряжался богатым интонационным материалом фольклорного происхождения. А в поэме «Девятое января» Шостакович соприкоснулся с интонационным миром народных музыкальных драм Мусоргского, влияние которого на автора «Поэм» становилось все более ощутимым.

Рассматриваемый нами хоровой цикл — первое произведение Шостаковича, в котором совершенно отсутствует инструментальная музыка. Факт немаловажный — ведь в прежние годы его творчество было преимущественно инструментальным. Но и в этом специфически вокальном по своей жанровой природе цикле присутствует симфонизм — тяготение

Шостаковича к симфоническому мышлению сказывалось в разнообразных жанрах, к которым он обращался. Правда, в цикле есть хоры, довольно скромные по масштабам и не претендующие на симфоничность. Таков первый хор «Смелей, друзья». Значительно свободнее, динамичнее изложение и форма в хоре «На улицу!». Он основан на непрерывном вариантно-подголосочном развитии. Хор «Девятое января» сочетает симфонические принципы развертывания материала с элементами оперной народной сцены. Своеобразным хоровым симфонизмом насыщена и последняя поэма. Вот почему этот хоровой цикл и прежде всего хор «Девятое января» подготовил создание одной из самых известных симфоний Шостаковича — Одиннадцатой симфонии «1905 год».

Не все поэмы равноценны. Там, где композитор снова «уходит от самого себя», стремясь к сугубой «объективности», сразу же ослабевает интенсивность эмоционального тока. Это происходит в поэмах «Смелей, друзья», «Майская песнь». Хотя музыка обеих поэм, как и всего цикла, верно воссоздает стиль революционной песенности, здесь ощущается некоторый холодок. А там, где в полной мере чувствуется личное отношение автора к изображаемому (то есть в большинстве хоров), его музыкальные образы наполняются захватывающим драматизмом, будят в слушателях гнев, протест, горячее сочувствие.

И оратория «Песнь о лесах» и «Десять хоровых поэм» отмечены Государственными премиями. Это были заслуженные награды композитору, открывшему много нового — для себя и для слушателей. Однако некоторые тогда полагали, будто оратория, кантата, хоры, а также киномузыка — главное и даже единственно правильное направление в творчестве Шостаковича после событий 1948 года. Такое мнение было неверным. Параллельно с названными работами возникали выдающиеся произведения композитора, относящиеся к другим жанрам. В них Шостакович решал задачи, связанные с иной стилистикой, иными приемами. К этим произведениям мы теперь и обратимся. Прежде всего надо будет остановиться на камерном творчестве Дмитрия Дмитриевича.

Однажды он увидел в витрине магазина сборник еврейского фольклора и купил книжку, полагая, что там мелодии песен. Посмотрел дома — в сборнике только стихи. Они увлекли композитора, и он написал вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» для сопрано, контральто и тенора с сопровождением фортепиано (1948, ор. 79). Цикл был впервые исполнен в 1955 году (Н. Дорлиак, З. Долуханова, А. Масленников и автор).

Шостакович ранее редко писал камерную вокальную музыку, и его произведения, относящиеся к этому жанру, не привлекали к себе большого внимания. Кроме детских во-

кальных сочинений он написал шесть романсов на слова японских поэтов для тенора, но не с фортепиано, а с оркестром (1928—1932), четыре романса на слова Пушкина для баса и фортепиано (1936), шесть романсов на слова Бернса, Шекспира и других поэтов — тоже для баса (1942). К этому не длинному перечню можно добавить восемь английских и американских народных песен, опять-таки с оркестром (оркестровое сопровождение выводит музыку за границы камерного жанра). «Из еврейской народной поэзии» — первый в творчестве Шостаковича вокальный цикл; все его части объединены одним общим замыслом, одной идеей. Вместе с тем это его первое камерное вокальное произведение, обладающее столь выдающимися достоинствами. Оно связано с основной идейной, психологической проблематикой творчества композитора.

В цикле одиннадцать частей: «Плач об умершем младенце», «Заботливые мама и тетя», «Колыбельная», «Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец», «Песня о нужде», «Зима», «Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье». Автор слов «Песни о нужде» — рабочий-поэт Б. Шафир, слова других разделов цикла — народные.

Шостакович противопоставил картинам старой дореволюционной жизни бесправной еврейской бедноты советскую действительность. Первые восемь частей рисуют тяжелое прошлое. Умирает ребенок от голода. Мать, замученная нуждой, качает колыбель, ее муж брошен в тюрьму за то, что шел против царя. Расстаются влюбленные, не зная им счастья. Дочь старого бедняка бросает отца, она хочет жить «с господином приставом». Болезни, нужда, голод и холод по пятам преследуют людей, не дают им свободно вздохнуть, выпрямить спину. Терцет «Зима» — трагическая кульминация цикла. В ее звуках безграничное, затопившее весь мир страдание. А последние три части повествуют о новом, счастливом времени. Из темных, сырых подвалов люди вышли на просторы колхозных полей. Льются песни о свободном труде, о стране родной.

Наряду с драматическими сценами в цикле есть лирические и бытовые эпизоды. Композитор создал конкретные образы своих «персонажей», ограничившись немногими лаконичными штрихами.

В первой части передан разговор двух женщин («Кого родила она?» — «Мальчика, мальчика»). Вокальные партии мелодически близки друг другу. Однако композитор тонкими приемами — интонационными, ритмическими и другими — создает ощущение контраста. Это диалог двух действующих лиц. Столь же выпукло охарактеризованы влюбленные в сцене их расставания. Но особенно интересна в этом отношении шестая часть — «Брошенный отец». Как рельефно об-

рисованы музыкой несчастный отец-старьевщик и его жестокая, легкомысленная дочь! Отчаянные призывы отца — «Цирелэ, дочка!» — подчеркнуты нервным настойчивым ритмом, жалобными интонациями, напряженным созвучием (*до—фа-диез*). И сколько презрения, бессердечия в отрывистых фразах дочери! Ее слова «Лишь с господином приставом пойду я под венец» сочетаются с музыкой бравурного вальса — намек на то, как она представляет себе свою будущую «красивую жизнь».

Шостакович не пользовался подлинными фольклорными мелодиями. Он ввел в свою музыку лишь отдельные попевки, наигрыши, лады, характерные для еврейской народной музыки. Фольклорные элементы органически сочетаются с особенностями индивидуального стиля композитора, в частности с его гармоническими приемами.

Примечательно, что и в этом произведении Шостакович близок к Мусоргскому. Речь идет не только об особенностях песенно-речитативного стиля, но также о трактовке частей цикла, как песен-сцен, насыщенных действием, которое связано с характеристикой «действующих лиц». Близость к Мусоргскому, а также к Гоголю, Достоевскому ощутима в глубоком сочувствии страданиям «маленького человека», подавленного нуждой. «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», — говорил Достоевский. Тема «бедных людей» была подхвачена Шостаковичем в первых песнях цикла «Из еврейской народной поэзии». Последние песни дают совершенно новое решение проблемы, оно рождено советской действительностью.

Советские композиторы много работали над созданием камерных вокальных циклов. Больших результатов достигли в этой области Г. В. Свиридов, Д. Б. Кабалевский. Этот жанр стал одним из важных слагаемых нашего музыкального творчества. Он давал возможность композиторам, оставаясь в пределах камерной музыки, широко развивать тему-идею, создавая контрастные и вместе с тем взаимосвязанные образы, картины.

Шостакович создал ряд вокальных циклических произведений, они необычайно разнообразны по содержанию: есть в них юмор, сатира, проникновенная лирика, раздумья о жизни, о творчестве. Композитор обращался к стихам из журнала «Крокодил», сатирам Саши Черного, к поэзии Александра Блока, Марины Цветаевой, Микеланджело Буонарроти.

После цикла «Из еврейской народной поэзии» Шостакович пишет камерные инструментальные произведения. Появляются его новые квартеты — Четвертый (1949) и Пятый (1952). Они существенно отличаются друг от друга. Четырехчастный Четвертый квартет (ор. 83) — произведение более ясное,

светлое и лирическое по сравнению с его «соседями», Третьим и Пятым квартетами. Круг его основных образов и чувств — природа, мечтательно-задумчивая лирика, юмор, праздничное оживление. Пасторальные черты довольно отчетливо выступают в первой части. Вторая (медленная) часть — лирический центр произведения. Приметы русского мелоса сочетаются в ней с чертами, свойственными баховским музыкальным созерцаниям. Скерцо окрашено в причудливо фантастические тона. И здесь возникает широкий русский напев (первый эпизод рондо). В финале большую роль играют танцевальные ритмы. Настроение веселое, но порой с оттенком горечи. Под конец композитор синтезирует, обобщает темы, образы всего цикла. Преобладающее значение имеют «воспоминания», связанные со второй частью.

Музыка Пятого квартета (ор. 92) ближе к симфониям Шостаковича — особенно к Десятой. Это одно из наиболее симфонических по духу произведений квартетного жанра. Композитор отразил здесь сложные жизненные явления, контрасты, мятежные бурные переживания. Натиск душевных бурь с особенной силой выражен в разработках крайних частей (квартет трехчастный). Разработка финала приводит к трагической кульминации («кульминационное плато»); ее нельзя не сопоставить с аналогичными разделами симфонических произведений Шостаковича. У скрипок — патетическая речитативная мелодия, появившаяся впервые в разработке первой части. Резкие фразы альты и виолончели звучат жестко, с какой-то дикой силой. Появляющаяся далее главная тема финала искажена и утратила присущий ей ранее лирический и танцевальный характер. Ее контуры стали теперь драматически резкими и угловатыми. (Как это похоже на перевоплощение основных тем в разработке первой части Восьмой симфонии!)

Кульминация раскрывает столь типичный для творчества Шостаковича конфликт — столкновение человека с бездушно-грозной силой.

Бурям и грозам противопоставлены одухотворенная лирика *Andante*, изящество интимного милого вальса (основная тема финала). Квартет завершается просветленно, но это завершение не может заслонить драматических образов, воплощенных в последней части.

Музыка квартета захватывает своей экспрессией. И все же крайняя напряженность звучания разработочных отделов первой и финальной частей не во всем оправдана. Возможно, это связано с тем, что симфонический характер музыки в данном случае требовал оркестровых средств.

В 1950 году мир отмечал 200-летие со дня смерти И. С. Баха. Шостакович в составе советской делегации посетил Германскую Демократическую Республику. Он принял уча-

ствие в организованных там юбилейных торжествах. Большим художественным событием стал концерт, на котором присутствовали Вильгельм Пик, Отто Гротеволь, Вальтер Ульбрихт. Среди других произведений исполнялся финал Первой симфонии Шостаковича. Исполнялся также концерт Баха для трех фортепиано с оркестром. В качестве солистов выступили Д. Д. Шостакович, П. А. Серебряков и Т. П. Николаева — лауреат Международного Баховского конкурса.

Дмитрий Дмитриевич слушал знаменитую мессу *b-moll* Баха и его «Иоганнеспассион» — это произведение прозвучало в Томаскирхе, где некогда играл на органе Бах.

Для Шостаковича-композитора баховская традиция не есть что-то музейное: это живой источник, питающий современную музыку. Под влиянием юбилейных торжеств Дмитрий Дмитриевич задумал, а потом написал фортепианный цикл — «24 прелюдии и фуги» (1950—1951). Он помечен опусом 87-м. По композиционной структуре он родствен знаменитому произведению Баха «Хорошо темперированный клавир». До Шостаковича никто из русских композиторов не создавал подобных циклов. После него 24 прелюдии и фуги для фортепиано написали Р. К. Щедрин и Г. И. Мушель.

Первым исполнителем прелюдий и фуг Шостаковича стала Т. П. Николаева. Она их сыграла 23 и 28 декабря 1952 года в Ленинграде. Многие из этих пьес вошли в репертуар ряда советских и зарубежных пианистов.

Связь с баховской традицией не означала отказа от традиций отечественной музыки. Шостакович создал произведение глубоко национальное по своему образному и интонационному строю. Это как бы ряд картин русской жизни. Особо важное место принадлежит в цикле русскому эпосу. Он объединяет отдельные части цикла, придает ему художественное единство. Эпические музыкальные образы ряда прелюдий и фуг близки не только к творчеству Мусоргского, но и Бородина. Между тем связь с традициями Бородина, столь много значащими для Прокофьева, в творчестве Шостаковича ранее не ощущалась.

Некоторые прелюдии и фуги запечатлели образы русского народа, русской природы. Такова, например, прелюдия *G-dur*. Сколько мощи, широты в тяжеловесных унисонах, которыми открывается эта пьеса! Былинные распевные фразы чередуются с инструментальным речитативом-скороговоркой. Фактурные приемы, сопоставление регистров создают ощущение степной шири. Несмотря на скромные размеры, прелюдия является примером монументального стиля. Она родственна «Богатырской симфонии» Бородина, полотнам Васнецова.

«Резким контрастом к прелюдии является fuga, — пишет А. Н. Должанский. — Будто далеко в прошлое ушли картины

минувших событий, чтоб уступить место бурному кипению, быстроизменчивой игре новой жизни. Там, где решали судьбу свою предки, теперь резвятся дети»¹.

Дыханием русской природы веет от музыки прелюдии E-dur. Но это не только пейзаж, в ней глубокое патриотическое чувство. Подобно ряду других пьес цикла, прелюдия говорит о нашей родине, великой России. Это одно из самых национально-самобытных произведений советского музыкального творчества. Прелюдия впитала в себя мелос народных протяжных песен. Каждый ее мелодический оборот — типичная народная попевка.

Следующая далее, единственная в сборнике двухголосная fuga написана в быстром движении. Должанский отмечает «игру интонационных и ритмических переходов», напоминающую «сверкающий под лучами солнца причудливо виющий ручей»².

К области эпоса относятся многие фуги, например, Fuga fis-moll. Есть в ней черты былинного повествования — сдержанного и внутренне напряженного (тут, как и в некоторых хоровых поэмах, эпичность соединяется с психологической углубленностью). Фуга насыщена декламационными интонациями-зовами, ведущими свое происхождение от древних образцов музыкального фольклора.

Заключительные прелюдия и fuga (d-moll) с особенной полнотой воплощают эпическую героику. Шостакович создал достойный финал цикла. Эпиграфом к нему могли бы служить крылатые слова А. Блока: «О подвигах, о доблести, о славе...» Фуга четырехголосная, двойная, то есть построенная на двух темах. В конце ее композитор сплетает обе темы. Он пользуется симфоническими приемами развития основных музыкальных образов. Героическое завершение фуги перекликается с завершением финала Пятой симфонии Шостаковича. Фортепиано здесь уподоблено многокрасочному полнозвучному оркестру.

Среди прелюдий и фуг Шостаковича есть также лирические пьесы. Они не претендуют на монументальность. Но в них отражена народная жизнь и поэтому их можно назвать лирико-эпическими. Таковы прелюдии gis-moll (русская пассакалия) и b-moll (вариационная форма). Прелюдия es-moll воплотила лирико-драматический образ. В ней слышатся упрек, жалоба. Фуга очень прозрачная, задумчиво-печальная. Обе пьесы, по-видимому, навеяны образами горькой девичьей доли, запечатленными в старинных песнях, в русской классической поэзии. Должанский трактует их содержание еще

¹ Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. Л., 1963, с. 23.

² Там же, с. 79.

более широко. По его словам, тут «возникает образ народа, мученика и богатыря»¹.

Есть в сборнике лирические пьесы, передающие возвышенное, спокойное созерцание, светлую радость бытия. Таковы Прелюдия и Фуга C-dur. Рядом с этими пьесами хочется поставить Прелюдию и Фугу Fis-dur. Красивая мелодия прелюдии вьется как стебель растения. Ритмическое движение, общий характер музыки напоминают баркаролу. Много здесь навеяно природой, это как бы утро нового дня и вместе с тем обновление жизни. Прелюдия поет о счастье («О, если б навеки так было!»). Эти настроения продолжены и углублены в Фуге (она является единственной в цикле пятиголосной фугой).

Некоторые из прелюдий и фуг не имеют отношения к эпосу и лирике. Прелюдия a-moll нечто вроде этюда; она построена на непрерывном быстром движении баховского типа. Живая динамичная фуга, написанная на очень рельефную «бойкую» тему, не лишена элементов гротеска. И в ней есть что-то «баховское», но ладогармоническая острота, интонационные особенности, отрывистая «сухая» звучность являются приметами индивидуального стиля автора. Очень оригинальны Прелюдия и Фуга Des-dur. Прелюдия — эффектная, блестящая пьеса, пронизанная танцевальными ритмами, порой близкими к ритму вальса. Ритмическая четкость сочетается с элементами песенности. Есть в прелюдии и лукавый юмор (заключительный раздел). Стремительная фуга насыщена неистово-дикой, неукротимой энергией. Она подобна урагану. Тема и все тематическое развитие зиждятся на «изломанных» хроматических интонациях. Фуга как будто не имеет ничего общего с прелюдией. Однако, как и в ряде других случаев, композитор сумел объединить две части «малого цикла». Он ввел в фугу лишь несколько штрихов, сближающих ее с предыдущей частью. Этого оказалось достаточно, чтобы создать ощущение внутренней взаимосвязи.

Содержание эпических и лирико-эпических прелюдий и фуг определило важнейшие особенности их музыкального языка. Нигде еще у Шостаковича не ощущалось столь сильного тяготения к различным типам старинной русской песенности. Композитор не отказывается и от элементов современного песенного искусства. Тема C-dur'ной Фуги напоминает обороты, характерные для оратории «Песнь о лесах» (монолог «Победой кончилась война»).

Цикл не во всем одинаково удался Шостаковичу. Некоторые фуги (их мало) не свободны от длиннот. Эмоциональный накал ослабевает в разработке; начало звучит более увлекательно, чем продолжение.

¹ Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, с. 120.

Отмеченный недостаток не снижает огромного значения этого капитального труда. Основная заслуга Шостаковича заключается в том, что, обратившись к «мудреным» полифоническим формам, он не ушел в сферу абстрактного академизма, «техники ради техники», а создал пьесы, отмеченные большой образной конкретностью, жизненностью, пьесы национально почвенные, народные и по содержанию и по форме. В них проявилось также исключительно высокое мастерство Шостаковича, уверенно, свободно распоряжающегося разнообразнейшими полифоническими средствами и приемами.

Подобно тому, как вершинами творчества Шостаковича в военные годы стали Седьмая и Восьмая симфонии, кульминацией его творческой деятельности первых послевоенных лет явилась Десятая симфония (1953, ор. 93). Дата ее премьеры — 17 декабря 1953 года. Как и многие другие произведения Дмитрия Дмитриевича, она прозвучала впервые в Ленинграде. Дирижировал Мравинский. Позже симфония исполнялась в разных странах, разными дирижерами. Один из ее выдающихся интерпретаторов — замечательный мастер Г. Караян.

Десятая продолжила основную линию симфонизма Шостаковича, линию, начатую еще Четвертой симфонией. Она в какой-то мере стала итогом творческих поисков, сказавшихся в ряде предыдущих произведений. Многие из них заключают в себе предвосхищения образов, интонаций и даже конкретных тем Десятой. Особенно показательны в этом смысле Скрипичный концерт и Пятый квартет. Композитор долго вынашивал волнующие его мысли, прежде чем они получили наиболее полное художественное воплощение.

Десятую симфонию ждали с особенным нетерпением. Никогда еще в творчестве Шостаковича не было такого большого временного интервала между его симфониями (напомним, Девятая была написана в 1945 году; к тому же многие не относили ее к числу центральных по своему значению работ Дмитрия Дмитриевича).

Это обстоятельство усилило тот острый интерес, с которым была встречена новая капитальная работа композитора.

Богатый материал для характеристики Десятой дает посвященная ей дискуссия (1954). Это была одна из самых плодотворных дискуссий, организованных Союзом композиторов. Она проходила в сложных условиях того времени. Тогда еще были живучи догматические представления о задачах и путях советской музыки. Продолжали еще сказываться ошибки 1948 года. Тем не менее во многих выступлениях участников дискуссии ощущались новые прогрессивные веяния. Впервые были столь остро поставлены принципиально важ-

ные вопросы о многообразии стилистических течений в советском симфонизме, о преодолении вульгаризаторских теорий, превращающих понятие социалистический реализм в безжизненную схему.

Особый интерес представляет выступление самого Дмитрия Дмитриевича. Он приоткрыл (немного, чуть-чуть!) завесу над своим «творческим процессом». В его выступлении сказалась свойственная ему обостренная самокритичность.

«Над Десятой симфонией я работал летом прошлого года, закончил ее осенью, — сказал Д. Шостакович. — Как и другие свои сочинения, я писал ее быстро. Это, пожалуй, не достоинство, а скорее недостаток, потому что многое при такой быстрой работе не удастся сделать хорошо. Как только сочинение написано, творческий пыл проходит; и, когда видишь недостатки сочинения, иногда крупные и существенные, начинаешь думать, что неплохо было бы избежать их в следующих работах, а написанное — с плеч долой».

Далее композитор отметил чрезмерную краткость второй — быстрой части, которая из-за слишком большого лаконизма не уравнивает в должной мере весьма пространные медленные разделы цикла (это замечание, пожалуй, справедливо). Шостакович отказался говорить что-либо конкретное о замысле симфонии, поскольку она не имеет программы. «Мне было бы гораздо интереснее узнать, что чувствуют слушатели... Одно только скажу: в этом сочинении мне хотелось передать человеческие чувства и страсти»¹.

Человек — главная тема... Как напоминают приведенные мной слова Шостаковича его авторское высказывание о Пятой симфонии и как глубоко соответствуют основному содержанию его творчества!

Принявшие участие в дискуссии композитор И. Дзержинский, музыковеды Ю. Кремлев и В. Ванслов оценили симфонию резко отрицательно, как произведение «нереалистическое», «пессимистическое», «несовременное», страдающее многими недостатками формы, музыкального языка. «Мир не таков, каким его показывает нам Д. Шостакович. В Десятой симфонии Д. Шостаковича дается ошибочное решение коренных проблем жизни», — заявил В. Ванслов, очевидно считающий, что именно ему ведомо решение этих проблем². Однако в ходе дискуссии доминирующее значение получила положительная оценка симфонии. Многие из выступавших подчеркнули ее человечность, глубину, отметили высокое мастерство композитора. Таковы были выступления Д. Кабалевского, К. Караева, Г. Свиридова, Г. Хубова, Н. Макаровой,

¹ Значительное явление советской музыки. (Дискуссия о Десятой симфонии Д. Шостаковича.) — «Советская музыка», 1954, № 6, с. 120.

² Дискуссия... — «Советская музыка», 1954, № 6, с. 124.

М. Вайнберга, Б. Терентьева, а также слушателей-немузыкантов — студента Педагогического института имени В. И. Ленина К. Португалова, рабочего-сварщика А. Потешкина, инженера Л. Винокура.

Человек — главная тема... Участники дискуссии убедительно говорили о том, что музыка Десятой передает внутренний мир человека, что этому произведению свойственна особенная психологическая углубленность и утонченность. Некоторые ее образы многозначны, они вмещают разнородные, порой противоречивые чувства. Вот почему Десятую симфонию так трудно «описывать». Можно, однако, определить ее основной идейный замысел. Это в основном удалось сделать Д. Б. Кабалевскому. Он сказал:

«Конечно, в основе Десятой симфонии Д. Шостаковича лежит трагический конфликт, выраженный с огромной художественной силой. Но мы не в состоянии были бы воспринять этот конфликт, если бы он был показан односторонне, если бы темным сторонам не было противопоставлено в симфонии нечто другое, выраженное, по-моему, тоже с большой силой...

Весь мир сегодня находится в состоянии напряжения. Мир охвачен тревогой за будущее, за судьбу человечества. Вопрос — быть или не быть новой трагедии на земном шаре — волнует сотни миллионов людей. Может ли он не волновать большого художника и выдающегося деятеля борьбы за мир, каким является Д. Шостакович?

Не навязывая никакой программы симфонии, я глубоко убежден, что показанный в ней конфликт порожден той напряженностью, которой живет сейчас весь мир... В обличительной силе, с которой Д. Шостакович вскрывает злое начало, заключено большое прогрессивное и гуманистическое значение этой симфонии; и в этом ее глубокая современность»¹.

Замечу, что сам Шостакович охарактеризовал тему-идею Десятой симфонии, как тему советского гуманизма, направленного против агрессии и тирании.

Г. Н. Хубов, присоединившись к тому определению общего драматургического замысла Десятой, которое было дано Кабалевским, отметил: «Три жизненно-философских мотива составляют основу образного строя и драматургии симфонии: мотив размышления, мотив человеческого страдания и мотив борьбы, рождающей мужество и преодолевающей страдание»².

Размышлениями наполнена первая часть, соединившая (как это часто бывает у Шостаковича) сонатную форму с

¹ Дискуссия... — «Советская музыка», 1954, № 6, с. 131—132.

² Там же, с. 134.

медленным и умеренным, а не быстрым движением. Медленное разворачивание музыкальных мыслей насыщено огромным, первоначально скрытым, драматизмом. Композитор постепенно накапливает драматические эмоции; они прорываются наружу и бушуют в разработке.

Зерно первой части, да и всей симфонии — вступительная тема. Это суровый, настойчиво повторяющийся вопрос:

Доколе коршуну кружить?
Доколе матери тужить?

Темы первой части различны по своей жанровой природе, мелодическим и ладовым особенностям. Теме вступления не свойствен эмоционально открытый лиризм, кантиленность. Напротив, тема главной партии лирична, песенна. Есть в ней грустная женственная мягкость и обаяние. Третья тема (побочная партия), более сдержанная и как бы скованная в своем движении (мелодия назойливо возвращается к одним и тем же оборотам), вместе с тем не лишена элементов танцевальности. Но отголоски ритмов вальса не вносят в музыку радости, оживления. Тембр низкого регистра флейты, отрывистые звуки струнных (*pizzicato*) придают ей холодноватый и причудливый оттенок.

И во вступлении, и в экспозиции выражены различные душевные состояния «героя» симфонии и не только его одного: как это обычно бывает у Шостаковича, личное и общественное составляет здесь нерасторжимое единство.

Неторопливое и чрезвычайно напряженное развитие основных музыкальных образов все более усиливает контрасты и конфликты музыкальной драматургии.

Для верного понимания замысла композитора очень важно осознать направленность главной кульминации. В первой части Десятой, как и в первой части Восьмой, кульминационный раздел воплощает гневно протестующее начало, которое присутствует во всех симфониях-трагедиях Шостаковича. «Нет! Это не должно повториться!» — восклицает художник-гражданин, воскрешая своим мысленным взором страшные картины военных лет.

Завершение первой части (кода) направляет музыкальный поток в прежнее русло. Создается ощущение замкнутого кругового движения. Последующие части разорвут этот круг.

Вторая часть (*Allegro*) отмечена той многозначностью, о которой говорилось выше. Здесь и образы враждебных сил, и борьба со злом мира. Было бы неверно резко отделять друг от друга различные музыкальные элементы этого «скерцо» в поисках «положительных» и «отрицательных» образов; при всей конфликтности содержания *Allegro* монолитно, едино. Музыка производит впечатление разгорающегося пожара, который превращается в огненный бушующий вихрь.

Третья часть (Allegretto) — еще один пример сложной многозначности содержания, своеобразного сплава различных настроений, эмоциональных оттенков. Эта музыка насыщена танцевальными ритмами. Танцевальность отчетливо проступает в главной теме (рефрене рондо); еще более ясно ощущается она в первом эпизоде. Дух танца передан не только ритмом, но также фактурой, движением мелодии, некоторыми деталями оркестровки. Но в третьей части нет радости и тем более веселья; в какой-то мере она продолжает драматургическую линию, утвержденную первой частью. Иногда герой симфонии хочет отстранить от себя все мрачное, тягостное, но сделать это пока что немислимо. Можно за бытъся на какое-то мгновение, но нельзя за бытъ. Вот почему танцевальные элементы в большой мере поглощаются психологическим содержанием.

Финал, как говорил Кабалевский, «воплощает образы детства, юности... а для меня, — добавил он, — образы детства всегда означают взгляд в будущее, стремление вперед... Тема детства и юности неразрывно связана с темой борьбы за мир, потому что дети — это наше будущее, во имя которого идет борьба»¹.

Но даже некоторые из тех, кто давал симфонии очень высокую оценку, высказывали по поводу финала критические суждения. Говорили о том, что в финале не хватает «победного утверждения светлого начала»; желательна еще одна часть, чтобы раскрыть «победный исход борьбы». Здесь сказало распространено мнение, согласно которому музыкально-драматургическая концепция, основанная на очень острых конфликтах, борьбе антагонистических образов, обязательно требует героического («победного») финала. Такие финалы завершают Пятую и Седьмую симфонии Шостаковича. Но возможны и другие решения этой проблемы. Финал Десятой симфонии по-своему убедителен, он действительно нацелен в будущее, хотя в нем нет героики. Положительная идея выражена образами молодости, природы, народного веселья. Вместе с тем музыка внушает — радость не означает самоуспокоенности...

В свое время Б. М. Ярустовский, стремясь доказать, будто Десятая симфония передает трагедию «глубоко одинокой личности», писал: «Мы не чувствуем в образном строе симфонии реального отражения образов народа, коллектива»². Между тем народность присуща и образному строю и музыкальному языку произведения. Сам Ярустовский, говоря о главной теме первой части, отмечал «отголоски протяжных

¹ Дискуссия... — «Советская музыка», 1954, № 6, с. 132.

² Ярустовский Б. Десятая симфония Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1954, № 4, с. 13.

русских песен, их задушевного распева». Развитию темы не чужда эпическая широта. Здесь передано не только личное, но и общее. Песенные интонации, связанные и с фольклором, и с современным композиторским творчеством, претворены во второй части, отмеченной публицистичностью, плакатностью, очень далекой от субъективизма. И в первой, и в третьей, и в четвертой частях композитор свободно трактует танцевальные ритмы и жанры, своими корнями уходящие опять-таки в народное искусство, в народный быт. Так, например, побочная партия финала воспроизводит картину народной пляски, перекликаясь с финалом Скрипичного концерта.

Одна из особенностей Десятой симфонии — оригинальное применение музыкальных лейттем. Отмечу зародившуюся еще в Скрипичном концерте тему, буквенная расшифровка которой D—S—C—H соответствует инициалам композитора. В ряде случаев она «прикреплена» именно к этим звукам, хотя ее гармоническое окружение и эмоциональный смысл бывают различны — в зависимости от контекста. Упорное повторение темы придает ей характер «навязчивой идеи» (конечно, эти слова не имеют в данном случае какого-то патологического смысла). Такой «навязчивой идеей» является также «тема зова» из третьей части. Она тоже интонируется одними и теми же звуками (народно-песенный оборот — е—а—е—d—а). Неизменна и тембровая окраска темы: она всюду поручается валторнам; их тембр становится лейттембром.

Формально язык Десятой симфонии менее сложен, чем, например, язык Восьмой. Композитор избегает многозвучных напластований, подчеркнуто резких диссонансов. Вместе с тем музыкальному языку этого произведения свойственна очень большая напряженность — интонационная, ладовая. Она сказывается уже в теме вступления (ее основной мотив — «зерно» — завершается мелодическим движением по звукам уменьшенного трезвучия). Ладовая структура побочной партии первой части ведет к битональности (то есть к одновременному сочетанию двух тональностей). Вся партитура симфонии от начала и до конца отмечена интонационно-ладовым своеобразием. Оркестровый стиль внешне как будто прост, но за этой внешней простотой скрывается внутренняя сложность и огромная выразительность тембровой драматургии, совершенное мастерство в применении оркестровых средств.

После Десятой Шостакович обратился к иным, новым для него жанрам и типам симфонии; но это тема следующей главы.

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Миновали первые послевоенные годы. Начался новый этап построения коммунистического общества в СССР. Партия укрепила ленинские принципы партийной работы, руководства коммунистическим строительством.

Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958 года исправило ошибки, допущенные в 1948 году. Была восстановлена справедливость, были отброшены неверные концепции и оценки, мешавшие нормальному развитию советской музыки. Это создало более благоприятные условия для пропаганды и изучения творчества Шостаковича. В 1954 году Шостаковичу присудили Международную премию Мира. На торжественном заседании по случаю вручения этой премии И. Г. Эренбург, обращаясь к лауреату, сказал: «Ваша музыка обошла пять частей света, и повсюду она утверждала, что человек может понять другого. Вы приблизили миллионы людей к пониманию других и этим помогли народам отстоять их высшее благо — мир. Вы сделали это, не отрекаясь от сложности человека и от сложности искусства, не приbedняя и не упрощая душевный мир наших современников».

В. М. Городинский, приведя это высказывание, справедливо отмечает, что И. Г. Эренбург выделил «важную черту артистического дарования Шостаковича»¹.

В том же году Дмитрию Дмитриевичу было присвоено высокое звание народного артиста СССР. Спустя два года музыкальный мир отпраздновал 50-летие композитора. Советское правительство наградило его вторым орденом Ленина. Юбиляра чествовали в Большом зале Московской консерватории. Исполнялись кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», Первый скрипичный концерт, Пятая симфония.

¹ Городинский В. Избранные статьи. М., 1963, с. 155.

Шостаковича уговорили написать в связи с юбилеем автобиографический очерк «Думы о пройденном пути». Он был опубликован на страницах журнала «Советская музыка» (1956, № 9). По обыкновению Дмитрий Дмитриевич высказался о себе очень скупой. Но не забыл поблагодарить наиболее выдающихся исполнителей — пропагандистов его творчества: дирижеров Е. А. Мравинского, С. А. Самосуда, А. В. Гаука, А. Ш. Мелик-Пашаева, Н. Г. Рахлина, Квартет имени Бетховена, пианистов С. Т. Рихтера, М. И. Гринберг, Т. П. Николаеву, скрипача Д. Ф. Ойстраха, певцов Н. Л. Дорлиак, З. А. Долуханову, А. Д. Масленникова, Б. Р. Гмырю. Они действительно много сделали для пропаганды его музыки.

Шостакович охотно выступал в печати со статьями, посвященными советской музыке, важным музыкально-эстетическим проблемам. Особое значение имеет его статья «О некоторых насущных вопросах музыкального творчества», опубликованная на страницах «Правды» 17 июня 1956 года. «Ленинская правдивость и принципиальность, которые должны быть нормами нашей общественной жизни, — писал композитор, — обязывают также и нас, композиторов, пристальнее, глубже, а главное — критичнее оценить положение в области советского музыкального творчества». Шостакович подчеркнул, что прочной и незыблемой основой нашего музыкального искусства являются принципы марксистско-ленинской эстетики; он отметил выдающиеся успехи советской музыки. «Однако было бы легкомыслием и беспечностью утверждать, что в нашей музыкальной действительности нет теневых сторон... — читаем мы далее. — Появилось непомерно много нежизнеспособных музыкальных произведений». Некоторые из них заключают в себе «пафос трескучих дифирамбов и пышных славословий», сочетают претенциозность с внутренней холодностью. Появлялись произведения скучные, серые, будничные. Бывало и так, что явно неудачные работы удостоивались похвал и наград. Все это связано с тем, что у нас часто «упрощались принципы и критерии реалистического искусства, народности и программности, принципы следования традициям классиков...» Многие были обусловлены «неудовлетворительным состоянием музыкальной критики». Шостакович справедливо утверждал, что «стремление расширить в музыкальном творчестве диапазон мыслей, чувств, красок не всегда встречает должного к себе отношения». Не изжитый еще догматизм препятствует подлинному творческому новаторству. Касаясь вопроса об отношении к музыкальной классике, Шостакович писал: «Мы забываем, что искусство классиков было всегда ищущим, беспокойным. Они всегда поднимали целину, шли наперекор рутине и мещанству, смело ставя в искусстве самые животрепещущие, наиболее проблемные своего времени, смело создавая для них новые

средства художественного выражения». Советские композиторы призваны следовать этим примерам.

Дмитрий Дмитриевич высказал также свои мысли о трагедийности в искусстве, мысли, имеющие прямое отношение к его собственной творческой деятельности.

С этой статьей отчасти перекликается выступление Шостаковича на Втором Всесоюзном композиторском съезде (1957). Он говорил о том, что наше искусство обязано быть «богатым, тонким, творчески разнообразным». «Точка зрения общенародных интересов несовместима с тенденцией упрощения, примитивизации творчества». Открытие нового в жизни всегда связано с «необходимыми, неизбежными поисками таких средств, которые бы запечатлели эти новые наблюдения и ощущения»¹.

Примечательно, что и в статье, приуроченной к 150-летию со дня рождения Глинки, Шостакович счел нужным подчеркнуть: Глинка не только «глубоко понимал образную музыкальную речь своего народа», он «новаторски смело развивал ее замечательные мелодические богатства...»². А в его заметке, посвященной Моцарту (к 200-летию со дня рождения), сказано о «поразительной смелости» новаторских открытий великого австрийского композитора, «открытий, двинувших на десятилетия вперед музыкальное искусство»³.

В ряде своих выступлений Шостакович отмечал значение новаторства для реалистического творчества.

Мысли, высказанные композитором, теперь общепризнаны. Но тогда они противостояли схоластическим суждениям тех, кто стоял на художественно-консервативных позициях.

И в статьях, и в беседах Шостакович часто высказывал свое отношение к музыке композиторов разных стран и эпох. Благодаря этому мы можем судить о его художественных вкусах.

Выше говорилось о том, как относился Дмитрий Дмитриевич к Баху, Мусоргскому, Чайковскому, Малеру. Разумеется, ему был бесконечно дорог великий художник-гражданин — Бетховен. Помню разговор о нем, связанный с 200-летием со дня рождения. Шостаковича трогали слова из бетховенского письма, адресованного Петербургскому филармоническому обществу (речь шла о предполагаемом и позже состоявшемся исполнении в Петербурге «Торжественной мес-

¹ Выступления на Втором Всесоюзном съезде композиторов. — «Советская музыка», 1957, № 7, с. 63—64.

² Шостакович Д. Отец русской музыки. — «Советская музыка», 1954, № 6, с. 11.

³ Шостакович Д. О Моцарте. — «Советская музыка», 1956, № 1, с. 48.

«сы» Бетховена): «Нижеподписавшийся закончил сейчас произведение, которое считает наиболее совершенным из всех, сочиненных им. Это — большая месса для четырех голосов с хором и полным оркестром, которую можно исполнить и в качестве оратории. Он льстит себя надеждой, что среди столь благородной и просвещенной русской нации найдутся любители искусства, которые пожелают познакомиться с его произведением»¹. «Благородной и просвещенной русской нации, — повторял Дмитрий Дмитриевич. — Неправда ли, он так написал не потому только, что его мессу хотели исполнить в России? Он и раньше так думал».

Однажды на репетиции в Большом зале консерватории, находясь под непосредственным впечатлением от только что прозвучавшего бетховенского скрипичного концерта, Шостакович сказал мне: «Это лучшее произведение Бетховена». Я не думаю, однако, что он всегда придерживался такого мнения и ставил этот концерт выше всех симфоний, а также и других произведений великого немецкого композитора. Шостаковичу были свойственны некоторые преувеличения, вызванные непосредственной, очень сильной реакцией на взволновавшую его музыку. Так, прослушав однажды симфонию с-moll Танеева, он назвал ее «лучшей русской симфонией». При всех достоинствах симфонии такая оценка представляется чрезмерной, но, возможно, она показалась впоследствии таковой и самому Дмитрию Дмитриевичу. Он говорил, что симфония «Песнь о земле» Малера — лучшее из всех, когда-либо написанных музыкальных произведений, а потом сам усомнился в этом. («Бах, все-таки, будет покрепче».)

Относясь резко отрицательно к работе Римского-Корсакова — редактора произведений Мусоргского, Шостакович высоко ценил оперу «Сказание о невидимом граде Китеже». Он с большим уважением относился к личности ее автора, цитировал корсаковские высказывания, советовал ученикам чаще заглядывать в его «Летопись...».

Скрябин был Дмитрию Дмитриевичу далек. (Несмотря на кратковременные творческие сближения с ним в тот период, когда Шостакович работал над Первой симфонией.) Это были художники очень разные, в чем-то даже полярно противоположные.

К Рахманинову Шостакович, по словам Б. Тищенко, относился «без особой любви». «Мне нравится только «Всенощная», — сказал он как-то на уроке. — Принесите «Всенощную» — поиграем». Кто-то сходил в библиотеку, и Герман Окунев безукоризненно сыграл с листа все сочинение. «Нет, —

¹ Бетховен Л. Торжественная месса. Партитура (предисловие). М., 1970, с. 13.

сказал Дмитрий Дмитриевич, — и «Всенощная» мне не нравится. Кроме, пожалуй, части в ре-бемоль мажоре»¹.

Однако необходимо отметить, что Дмитрий Дмитриевич не раз говорил о выдающемся историческом значении Скрябина и Рахманинова — классиков русской музыки.

Он очень любил «Военный реквием» и камерные оперы Бриттена, музыку Альбана Берга. Шенберг ему не нравился.

Шостаковича не увлекала музыка чувствительная, чувственная (эти понятия принципиально отличны от понятия — чувство), а также чрезмерно красочная. Показательно, что из композиторов конца XIX — начала XX столетий ему был близок Малер, а не Рихард Штраус, не Дебюсси и не Равель. Дмитрию Дмитриевичу мало нравилась «Жар-птица» и «Весна священная» Стравинского, по-видимому, он находил в них избыток красочности. Многими другими произведениями этого композитора (например, «Симфонией псалмов») Шостакович восхищался.

Из советских композиторов Дмитрий Дмитриевич по-прежнему наиболее высоко ценил Прокофьева. Большой интерес проявлял он к творчеству композиторов советских республик. Так, еще в 1952 году, побывав в Тбилиси на пленуме Союза композиторов Грузии, Дмитрий Дмитриевич выделил ряд удачных произведений, в том числе Третью симфонию «Самгори» Ш. Мшвелидзе, Третий фортепианный концерт А. Баланчивадзе. Ему понравились произведения молодых тогда грузинских композиторов А. Шаверзашвили, А. Чимакадзе, Р. Лагидзе, О. Гордели, а также композиторов, которые были еще консерваторскими студентами: Н. Габуния, С. Насидзе, Б. Квернадзе. Вместе с тем он высказал некоторые критические замечания в адрес О. Тактакишвили, Г. Кокеладзе.

Дмитрий Дмитриевич говорил о положительных качествах Двадцать седьмой симфонии Мясковского: «Огромное богатство мелодии. Большая гармоническая ясность. Вообще — высокая степень мастерства». Затем речь зашла о Седьмой симфонии Прокофьева: «Он полностью сохранил оригинальность языка. Прекрасный тематический материал! Оркестровка типично прокофьевская. Да, я люблю эту симфонию, в ней — молодость, свежесть. Хороша Вторая симфония Тактакишвили, хотя финал — слабее других частей. А симфония Ходжа-Эйнатова — вот действительно выдающееся сочинение! Результат огромного труда. Да, он все время работал, без работы никогда ничего не бывает».

Сам неутомимый труженик, он считал, что все композиторы обязаны трудиться не покладая рук: «Ну, если ты не мо-

¹ Тищенко Б. Этюд к портрету. — В кн.: Д. Шостакович. М., 1976, с. 102.

жешь в данный момент сочинять что-либо крупное, лиши мелочи, багатели¹».

Существует мнение, будто Шостакович по доброте душевной хвалил любую новую музыку наших композиторов. Это неверно. Он не только хвалил, но порой и критиковал; критика его бывала суровой.

С апреля 1957 года Шостакович вернулся к руководящей работе в Союзе композиторов, стал секретарем Союза композиторов СССР, а с апреля 1960 года — первым секретарем Союза композиторов Российской Федерации. Шостакович руководил этим Союзом до 1968 года, когда ухудшение здоровья заставило его значительно сократить общественную деятельность. В своей общественной руководящей работе Дмитрий Дмитриевич был энергичен, деловит, очень точен. Никогда не опаздывал, требовал того же от других.

Шостакович часто выезжал за границу — на фестиваль «Пражская весна», на торжества по случаю открытия восстановленного после войны здания Венского оперного театра. В 1959 году вместе с Т. Н. Хренниковым, Д. Б. Кабалевским, К. Ф. Данькевичем, Ф. М. Амировым и Б. М. Ярустовским совершил поездку в Соединенные Штаты Америки.

К 50-м годам относится ряд акций, свидетельствующих о международном признании творчества нашего композитора. Его избирают почетным членом шведской Королевской музыкальной академии (1954), членом-корреспондентом Академии искусств Германской Демократической Республики (1955), почетным членом итальянской академии «Санта Чечилия» (1956), членом английской Королевской музыкальной академии (1958), американской Академии наук (1959). Шостаковичу присваивают почетное звание доктора наук Оксфордского университета (1958), командора французского ордена искусств и литературы (1958). Он получил премию имени финского композитора Я. Сибелиуса (1958). С 1958 года Дмитрий Дмитриевич — президент общества «СССР — Австрия».

Говоря о Шостаковиче, я касаюсь и некоторых сторон его личной жизни. Нельзя не сказать о тяжелых утратах, которые он перенес в те годы. Дмитрий Дмитриевич потерял верного друга — мать, так много сделавшую для своего сына. «Как ей там холодно и одиноко», — сказал он, возвращаясь с кладбища. В 1954 году скоропостижно после операции скончалась жена композитора Нина Васильевна.

В 1962 году Дмитрий Дмитриевич женился на Ирине Антоновне Супинской (в то время она работала литературным редактором музыкального издательства), ставшей верным спутником Шостаковича вплоть до его последних дней.

Шостакович — художник и человек все время жил тем,

¹ «Багатели» («безделушки») — жанр, введенный Бетховеном.

что наполняло нашу современность. Но наступили годы, когда он, подобно многим другим большим художникам, испытал сильную потребность обратиться к историческим событиям близкого и далекого прошлого. Эти события он связывал с нашей эпохой, видел в прошедшем настоящее.

Продолжая разговор о творчестве Шостаковича, я в соответствии с темой главы несколько отступаю от хронологического принципа и выделяю ряд крупных произведений, воплотивших образы истории и современности.

Прежде всего мы обратимся к дилогии — Одиннадцатая симфония «1905 год» (ор. 103) и Двенадцатая симфония «1917 год» (ор. 112).

Одиннадцатая симфония завершена в 1957 году; автор приурочил ее к 40-летию Великого Октября. Вопреки традиции, премьера Одиннадцатой состоялась не в Ленинграде, а в Москве — 30 октября 1957 года. Дирижировал Н. Г. Рахлин. По окончании симфонии все встали. Долго не стихал гром аплодисментов. Положительная оценка произведения в прессе была единодушной. Ленинская премия (1958) увенчала труд композитора.

Двенадцатая симфония исполнялась впервые 1 октября 1961 года в Ленинграде под управлением Е. А. Мравинского. 3 октября она была повторена для рабочих Кировского завода.

Эту симфонию автор посвятил памяти Владимира Ильича Ленина.

Оба цикла объединены идейно и стилистически. В симфонизме Шостаковича это — новая глава. Никогда еще народный революционный эпос не занимал в его музыке столь господствующего положения.

Эпический склад Одиннадцатой и Двенадцатой симфоний связан с программностью, декларированной названиями произведений и отдельных частей. Вот эти названия: «Дворцовая площадь», «9 Января», «Вечная память», «Набат» (Одиннадцатая симфония); «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества» (Двенадцатая симфония).

Стремясь к историко-социальной достоверности повествования, Шостакович построил Одиннадцатую симфонию на песенных темах, имеющих очень точный конкретный смысл. В ней звучат мелодии песен политической тюрьмы и каторги «Слушай!» и «Арестант» («Ночь темна... лови минуты»), революционных песен 1905 года «Вы жертвою пали» (Похоронный марш), «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка», тема Г. В. Свиридова из героической музыкальной комедии «Огоньки», рисующей жизнь рабочей городской окраины, две темы из хоровой поэмы Шостаковича «Девятое января» («Гой ты, царь наш батюшка» и «Обнажите головы!»). Двенадца-

ружейные залпы. Хлещет свинцовый град, падают сотни окровавленных людей. Обо всем этом говорит музыка Шостаковича. Он не идет здесь по пути элементарного звукоподражания. Сцена расстрела имеет глубокий обобщающий смысл, воспринимается как столкновение всего русского народа с непримиримо враждебным народу самодержавием. Генеральная кульминация в третьей части Двенадцатой симфонии передает исторический выстрел «Авроры». И здесь композитор далек от внешней изобразительности. В сложных ритмах кульминации слышится поступь миллионов — это исполинские шаги истории, которую никто не сможет повернуть вспять.

Пользуется Шостакович и такими выразительными средствами, которые основаны на более сложных ассоциативных связях. «Пустые» (квинтовые) гармонии темы Дворцовой площади изображают холодный простор, ограниченный каменными громадами дворца и генерального штаба. Сложная ладовая структура (миксолидийский лад с VIII низкой ступенью), сугубо инструментальное, далекое от песенности мелодическое движение вносит в музыку холод безжизненности. Это входило в задачу композитора — создать образ угнетения.

Форма Одиннадцатой симфонии, ее музыкальная драматургия во многом необычны. Симфония состоит из четырех частей, исполняющихся без перерыва (так же построена и Двенадцатая симфония). Уже это обстоятельство является уникальным. Композитор положил в основу произведения сложную систему лейтмотивов. Особое значение имеют лейтмотив Дворцовой площади и тема «Обнажите головы!».

Первая часть — своего рода пролог. «Действие» еще не начинается. Это как бы медленное вступление к последующему Allegro, разросшееся до размеров самостоятельной части. Перед нами Санкт-Петербург, столица Российской империи; здесь томятся и мысли, и люди революции. Симфонию открывает образ угнетения и оцепенения — лейтмотив Дворцовой площади. Ему сопутствуют военные сигналы, тема, напоминающая церковные песнопения. Отмечу еще нарочито монотонную тему литавр: это лейтинтонация, интонационно-ритмическое и ладовое зерно симфонии. Различные темы, обороты, ритмы образуют сумрачный гнетущий «пейзаж», полный глубокого внутреннего значения. Потом возникают мелодии песен «Слушай!» и «Арестант». Они символизируют силы революции, еще не порвавшей тюремных цепей. В целом форма этой части — сложная трехчастная.

Вторая часть — «9 Января» — наиболее значительна по масштабам симфонического развития. Главная тема этого сонатного Allegro — тема «Гой ты, царь наш батюшка». Музыка передает движение огромной толпы: голоса людей, вы-

крики, молибы, стоны сливаются в общий нарастающий гул и гомон. Побочная партия основана на том же тематическом материале, что и главная. Но в этой части есть еще одна тема — «Обнажите головы!». Она звучит и в сцене расстрела. Незабываемое впечатление производит переход от генеральной кульминации к следующему разделу. Только что все было наполнено оглушительным грохотом. Непрерывно, словно какая-то чудовищная машина уничтожения работала ударная группа. И вот кончилась безумная оргия смерти. Тишина... Площадь, усеянная трупами. И кажется, будто вибрирует воздух, поет над телами расстрелянных. Здесь — особый оркестровый прием. Дрожащие гармонии струнных возникли еще в конце кульминации, но тогда их невозможно было слышать. А теперь, когда смолкли ударные, они словно выплывают из пустоты, самозарождаются.

Траурная третья часть (*Adagio*) выражает не только печаль, но и решимость идти вперед через смерть и горе.

Финал — разгорающийся костер революции. Первый раздел финального *Allegro* — сонатная форма. Главная тема — напев «Беснуйтесь, тираны». Далее возникают отзвуки «Варшавянки», мелодия песни Свиридова. Второй раздел состоит из двух эпизодов. Как мрачное видение встает перед нами знакомая картина площади, где недавно пировала смерть. Звучит монолог английского рожка на теме «Обнажите головы!». Второй эпизод начинается примерно так же, как начиналась часть «9 Января». Но не с крестами, не с царскими портретами идет теперь народ к Зимнему дворцу. Это — народ-мститель. Симфонию венчает картина натиска революционных сил. Музыка говорит о грядущей победе народа.

Одиннадцатая симфония в какой-то мере близка к народным музыкальным драмам Мусоргского. Традиции его оперного творчества перенесены Шостаковичем в симфонический жанр, идейно переосмыслены. Народ — главное действующее лицо в каждой из четырех частей Одиннадцатой симфонии. Он показан в различных жизненных социальных ситуациях. При этом намечается некоторое сходство с драматургией «Бориса Годунова». В этой опере драматургическое развитие образа народа ведет от пролога к «Сцене под Кровами» — от пассивных жалоб к бурному протесту, стихийному восстанию. И в симфонии Шостаковича четко обозначена сходная градация этапов роста народного сознания: пассивность, жалоба, протест, борьба. Однако есть тут и существенные различия. У Шостаковича в первой части Одиннадцатой воплощены образы угнетения, но не покорности (как в «Борисе»). Под пеплом тлеет огонь. Он на мгновение вырывается наружу в том эпизоде, где тихое звучание темы «Слушай!» сменяется неожиданным тневым *fortissimo*. Последняя часть симфонического цикла рисует не стихийное крестьян-

янское восстание, а революцию. Если Мусоргский, создавая «Сцену под Кромами», ориентировался на крестьянский песенный мелос, то Шостакович в финале Одиннадцатой шел путем претворения городского революционного фольклора. Он воспользовался также мелодией Свиридова, родственной песням Дунаевского, то есть опять-таки утверждающей сферу городского песенного интонирования. Добавлю, что ритмическая структура финала симфонии передает ощущение борьбы несравненно более организованной и целеустремленной, чем та, о которой повествовал Мусоргский в своей гениальной опере.

Одиннадцатая — пример того, как советский композитор, унаследовав одну из великих традиций музыки прошлого, наполняет ее качественно новым значением.

Прежде чем перейти к Двенадцатой симфонии, надо сказать еще об одной существенной особенности симфонии «1905 год».

Как уже отмечалось, ее музыка все время говорит слушателям о народе и даже как бы от имени народа. Может показаться, что в этом эпическом произведении отсутствует начало личное, индивидуальное. Здесь нет «лирических отступлений», эпизодов, которые можно было бы охарактеризовать, как авторские высказывания, комментарии, сопутствующие изображению исторических событий. Однако, если бы личность автора тут действительно отсутствовала, симфония не могла бы с такой покоряющей эмоциональной силой захватывать и волновать слушателей.

Я уже указывал на некоторые своеобразные черты музыки Одиннадцатой. Это не только приметы стиля, особенности музыкального языка. Своеобразные стилевые черты в той или иной мере выражают личность автора, его отношение к изображаемому. Напомню о лейтинтонации, возникающей в первой части у литавр. Сама по себе она как будто не так уж значительна (всего три звука!). Но, проходя через весь цикл, накладывая особый отпечаток на многие темы, гармонии ряда разделов, она привносит в музыку нечто такое, что исходит непосредственно от автора, его личного отношения к сюжету, идее симфонии.

Выше говорилось о том, как Шостакович развивает тему «Вы жертвою пали» в третьей части. Мелодия, вырастающая из этой темы, продолжает ее; в тоже время она — плод творческой фантазии композитора, она воплощает частицу его души. Огромная сила личного авторского переживания выражена в симфоническом развитии ряда других тем. Оно очень экспрессивно. Эта взволнованность музыкального высказывания убеждает нас в том, что автор, создавая симфонию, чувствовал себя как бы участником событий уже далекого прошлого. Впечатление такое, как будто композитору каза-

лось, что он сам шел тогда вместе с народом к Дворцовой площади. Это ощущение причастности к изображаемому — замечательное качество творчества Шостаковича. Оно проявилось также и в Двенадцатой симфонии, но в Одиннадцатой сказалось особенно сильно.

Двенадцатая симфония в отличие от Одиннадцатой не включает в себе трагических конфликтов и конкретных образов, воплощающих враждебный народу лагерь. Все внимание композитора сосредоточено на выражении позитивного начала: народ, революция, Ленин.

С точки зрения формы симфония «1917 год» — самая «традиционная» у Шостаковича. Первая часть — сонатное Allegro без каких-либо существенных отступлений от «узаконенной» схемы (редкий случай в творчестве композитора!). Стремительная напористая музыка рисует картины революционного Петрограда (весна 1917 года). Затем следует Adagio — «Разлив». Конечно, воссоздать все грани поистине неисчерпаемого образа вождя в одном произведении невозможно; Шостакович повествует о Ленине-мыслителе. Здесь, в зарослях кустов, он работал, охватывая мыслью и настоящее, и будущее России. С первых же тактов музыка вводит нас в «роденовскую» атмосферу высокого интеллектуализма. Это трехчастное по форме Adagio вместило несколько слагаемых. Важнейшие из них: основная мелодия, как бы монолог-раздумье; сопровождающие ее ходы виолончелей и контрабасов, они передают усиленную работу мысли. А в музыке второго раздела — предчувствие близкого счастья, когда завоеванная свобода озарит всю страну невиданным светом. Зовущие интонации новой темы словно говорят: какой прекрасной станет жизнь на земле!

Третья часть — род скерцо, но не шутливого, а серьезного. Все здесь проникнуто настороженным ожиданием. Скоро начнется то, чего народ ждал годы, века. Нева, во мраке тихо струится вода. Приближается темная громада корабля, имя которого ныне стало легендой. И вот наступают мгновения, когда люди указали земле новый путь! Выстрел «Авроры» — кульминация симфонии.

Финал представляет собой род апофеоза. Один из его разделов, по словам автора, говорит о детях — будущих строителях обновленного мира. В финале композитор синтезирует тематический материал всех частей. Заключительный раздел этой части выдвигает на передний план вторую тему первого Allegro. Она проходит через весь цикл; ее можно назвать «темой радости».

Хотя огромное мастерство Шостаковича проявилось и в финале, он не вполне удался композитору. В отличие от ряда других его финалов, он бездействен; действие завершилось в конце предыдущей части. Отсюда ощущение излишней ста-

тики. Музыка финала сравнительно мало отражает творческую индивидуальность автора, не вполне характерна для его симфонизма, природа которого внутренне активна.

Отмечу еще одну важную черту, присущую входящим в дилогию симфониям. Программность, изобразительность и другие особенности музыкальной драматургии этих симфоний породили элементы театральности. Немалую роль здесь, конечно, сыграло воздействие оперного творчества Мусоргского. Сказалось также влияние искусства кино¹. Некоторые фрагменты симфоний можно уподобить оперным сценам или кинокадрам. Мы чувствуем театральную атмосферу не только в образном содержании тех или иных разделов, но и в характере переходов от одного раздела к другому. Таков переход от части «Революционный Петроград» к части «Разлив» в Двенадцатой симфонии. Впечатление такое, как будто картины kloкочущих улиц и площадей столицы отодвигаются в сторону, уходят из нашего поля зрения, уступая место другой картине, другим образом: спокойный широкий простор, «зеленый кабинет», где работает Ленин. Возникает ощущение «пространственного размежевания» («здесь и там»). Это — как поворот сценического круга. Другой поворот — начало третьей части («Аврора»).

Уже говорилось о том, что небалетная музыка Шостаковича использовалась иногда для балетных постановок. В 1977 году Одесский театр оперы и балета показал хореографический спектакль, посвященный 60-летию Октября, — «Симфония революции». Его музыкальная основа — Одиннадцатая и Двенадцатая симфонии.

Две следующие симфонии Шостаковича — Тринадцатая (1962) и Четырнадцатая (1969) отмечены особыми жанровыми признаками, отличающими эти произведения от всех других симфоний того же автора. Они представляют собой многочастные вокально-симфонические циклы. Тяготение композитора к синтезу симфонического и вокального жанров проявилось здесь в наибольшей степени. В симфониях есть признаки ораториального жанра, сказывается воздействие оперного театра. Четырнадцатая симфония близка также к жанру камерного вокального цикла.

В этой главе мы рассмотрим Тринадцатую симфонию (ор. 113). Она написана для певца-солиста (бас), мужского хора (только басы) и оркестра. Хор поет все время в унисон, за исключением одного места в третьей части, где хору поручены два аккорда. Симфония исполнялась впервые в Москве 18 декабря 1962 года.

¹ Можно говорить также о влиянии этой музыки на киноискусство. На музыкальной основе Одиннадцатой симфонии был сделан фильм о революции 1905 г.

...Однажды хмурым зимним утром, сидя за своим письменным столом, Шостакович рассказывал мне о том, как появилось на свет это произведение. «Я написал сначала нечто вроде вокально-симфонической поэмы «Бабий яр» на стихи Евгения Евтушенко. Потом у меня возникла мысль продолжить работу, воспользовавшись другими стихотворениями поэта. Для второй части я взял стихи «Юмор», для третьей — стихи «В магазине». Стихотворение «Страхи», положенное в основу четвертой части, Евтушенко написал специально, имея в виду мою симфонию. Финал написан на стихи «Карьера» того же поэта. Никакой сюжетной связи между всеми этими стихотворениями нет. Но я объединил их музыкально. Я писал именно симфонию, а не ряд отдельных музыкальных картин».

Шостакович остался верен основной тематике своего творчества. Тринадцатая симфония повествует о человеке и о тех мрачных силах зла, которые или губят человеческую жизнь, или ломают, уродуют ее. Вместе с тем поэт и композитор размышляют, как ведет себя тот или иной человек в условиях тех или иных обстоятельств, как должен себя вести? Беседуя с М. С. Шагинян, Шостакович говорил о том, что его всегда привлекала тема общественного поведения человека-гражданина и что в Тринадцатой он поставил вопрос о гражданской нравственности.

Композитор создал трагедийные образы огромной силы. Но в симфонии есть и проникновенный лиризм, и задорный острый юмор, и жизнелюбие, преодолевающее все мрачное, тягостное. В трудной борьбе с враждебными силами победу одерживают советские люди, одушевленные бессмертной правдой наших идей.

Содержание Тринадцатой вполне соответствует названию главы. Современность в ней превалирует. Но поэт и композитор нередко подкрепляют современную тематику историческими примерами и параллелями.

Показательна в этом отношении первая часть. «Бабий яр» — место, где фашизм совершил одно из самых гнусных своих преступлений. Здесь погибло множество безвинных людей, зверски уничтоженных палачами в серо-зеленых мундирах. Главная музыкальная тема этой части полна сурового величия. Проникнутая духом Мусоргского, она звучит как тема современного реквиема. В музыке этой части — великая безграничная скорбь и проклятие тем, чьи руки обогреты кровью бесчисленных жертв.

Фашизм сделал своим знаменем расистские изуверства, разжег злое пламя антисемитизма, который всегда был орудием оголтелой реакции. Напоминая об этом, Шостакович выделяет своей музыкой те разделы, где говорится о величии русского народа, глубоко интернационального по своей

духовной сущности. Первая часть — это не только реквием, но также и гимн, утверждающий нравственную чистоту советского человека, стойкого борца против фашистского мракобесия.

Параллельно с развитием основной темы-идеи возникают связанные с ней видения прошлого. Дрейфус, офицер французского генерального штаба, оклеветанный, несправедливо обвиненный в измене. Мальчик из Белостока — черносотенцы терзают его мать только за то, что она еврейка. Музыкальная характеристика погромщиков, с демагогической наглостью именующих себя «Союзом русского народа», — разухабистый пьяный танец. Звучит окарикатуренная мелодия песни «Эх, вы сени, мои сени». Такими приемами композитор показывает истинную сущность черносотенцев, которые, прикидываясь «патриотами», не имели ничего общего с русским народом, были его заклятыми врагами. И еще один эпизод — поэтический образ юной Анны Франк, растерзанной фашистами. Он воплощен в музыке быстрого одухотворенного вальса, прерывающегося трагическими грозными звучаниями.

Эти страницы первой части напоминают нам: всегда, в разное время, в разных странах существовали зло, несправедливость, реакция — все то, что как бы сконцентрировалось в понятии фашизм.

Первая часть отмечена чертами, свойственными симфонизму Шостаковича. Она богата контрастами; музыка чрезвычайно драматична; мелос и гармония отличаются исключительной экспрессией. Несмотря на общий мрачный, скорбный, порой траурный характер повествования, мы все время ощущаем в музыке мужество, непреклонную силу человеческого духа. Она нарастает — вплоть до завершающей часть кульминации.

Сопоставление первой и второй частей симфонии — еще один резкий контраст. Трагическую музыку «Бабьего яра» сменяет буйное и озорное скерцо. Однако развитие основной идеи не прерывается, а переходит в другой драматургический план. Вторая часть, озаглавленная «Юмор», «по-своему» раскрывает тему борьбы с тиранией, властителями и деспотами всех времен. Ведь в этой борьбе юмор — добрый товарищ честных людей. «Смех, — писал Герцен, — одно из самых сильных орудий против всего, что отжило и еще держится бог знает на чем важной развалиной, мешая расти свежей жизни и пугая слабых»¹. Властители и тираны пытались задушить вольнолюбивый юмор, упрятать его за тюремную решетку, растерзать на эшафоте. Напрасно! Смех, как и правда, не тонет в воде, не горит в огне.

И в этой части поэт вместе с композитором обращается к

¹ Герцен А. Собр. соч., т. 13. М., 1958, с. 190.

прошлому, которое дает столько примеров неотразимой силы юмора. Вот «бродяга Эзоп», он заглядывает внутренним своим взором во дворцы именитых богачей, выхоленных лентяев, и они выглядят жалкими, нищими. Здесь же упоминается и Ходжа Насреддин. Потом мы мгновенно переносимся в старую допетровскую Русь. Цари да бояре боролись с опасным для них юмором, казнили его. Здесь в оркестре звучат отголоски трагической музыки первой части.

Но лишь скоморошья дудочки
Свой начинали сказ,
Он звонко кричал: «Я туточки!»
И лихо пускался в пляс.

Оркестр воспроизводит дудочки скоморохов и картину народной веселой пляски.

И еще одна страница истории, относящаяся к более позднему времени:

Юмор прятали в камеры,
Да черта с два удалось!
Решетки и стены каменные
Он проходил насквозь.
Откашливаясь простуженно,
Как рядовой боец,
Шагал он частушкой-простушкой
С винтовкой на Зимний дворец.

В оркестре — тема революционной песни «Смело, товарищи, в ногу».

«Исторические экскурсы» поэта поддерживаются музыкой, чутко откликающейся на все повороты поэтической мысли.

Третья часть («В магазине») — лирическая поэма о женщинах, их будничном скромном труде, который так часто мы не умеем ценить. «Жизненная проза», бытовые детали оттеняют теплое, большое чувство, с которым говорится о женщине-труженице, женщине-друге. Здесь нет каких-либо конкретных картин или образов, взятых из истории. Но поэт и композитор, отвлекаясь от бытовой зарисовки (магазин), дают широкое художественное обобщение, проникнутое большой мыслью, глубоким задушевым чувством.

Это женщины России,
Это наша честь и суд.
И бетон они месили,
И пахали, и косили,
Все они переносили,
Все они перенесут.

Далее — кульминация на словах, имеющих многозначительный смысловой подтекст:

Их обсчитывать постыдно,
Их обманывать грешно.

Мы снова отвлекаемся от конкретной ситуации, обрисованной ранее (очередь в кассу). Музыка наполнена драматизмом, в ней — гневное предостережение людям, которые вздумают обсчитывать и обманывать тех, у кого такие усталые праведные руки.

Четвертая часть — воспоминания о пережитом в годы, когда ненормальные явления общественной жизни порождали страх, мешавший людям работать, свободно дышать полной грудью. Волей Ленинской партии страхи развеяны. Музыкальные образы, воплотившие жуткие призраки былого, вытесняются мужественной темой революционного марша. Нет, нас не сбили с пути; в самые трудные годы свет Октября указывал нам путь в будущее.

Переход от четвертой части к финалу — еще один смелый контраст. Большой оркестровый эпизод в начале финала — своего рода катарсис, вздох облегчения. Страхи, как тучи, развеяны, над головой — чистое небо! По-иному теперь смотрят люди — бодрее, веселей. Такая атмосфера рождает шутку, и оркестровое вступление, предваряющее пение солиста, наводит на мысль, что в финале ничего, кроме веселья и шутки, не будет. Но это не так. В финале Тринадцатой — не только юмор, но и сатира, «Ювеналов бич». Сатира всегда несет в себе большое значительное содержание. Финал, подобно второй части, развивает основную идею симфонии, но в другом плане по сравнению с «серьезными» частями. Вновь мы убеждаемся в том, что смех — «дело серьезное», что он, по словам Герцена, «одно из самых сильных орудий» в борьбе за правду. Гонителям правды, карьеристам, заботящимся о «тепленьком местечке», о спокойной, сытой жизни, в финале противопоставлены люди героического подвига, высокой окрыляющей мечты.

Твердили пастыри, что вреден
И неразумен Галилей,
Но, как показывает время,
Кто неразумней, тот умней.

Ученый — сверстник Галилея
Был Галилея не глупее.
Он знал, что вертится Земля,
Но у него была семья.

И он, садясь с женой в карету,
Свершив предательство свое,
Считал, что делает карьеру,
А между тем губил ее.

За осознание планеты
Шел Галилей один на риск,
И стал великим он. Вот это,
Я понимаю, карьерист!

Шутливая «Притча о Галилее» вполне соответствует исторической действительности. По мнению современных научных деятелей, папа Урбан VIII и папская инквизиция не решились бы преследовать знаменитого Галилея, если б не могли опереться на «общественность», то есть на тех ученых, которые вступили в сделку со своей совестью.

Далее поэт вспоминает других великих людей прошлого, вспоминает врачей, «что гибли от холер», отважных воздухоплавателей. Вот кто делал «карьеру», достойную подражания!

Я верю в их святую веру.
Их вера — мужество мое...

Шостакович раскрыл содержание финала Тринадцатой, соединив насмешливую песню о карьере и карьеристах с музыкальными образами, полными глубокого значения. Консолидация образов, жанров, охватывающих сферы «легкой», иронической и «серьезной» музыки, сочетание сатиры и размышлений «по поводу сказанного», явились в руках композитора средством воплощения острой и современной по своему социально-этическому смыслу проблематики.

Таковы основные вехи литературно-музыкальной драматургии симфонии. Хочется подчеркнуть: и в этом произведении, опираясь на литературное соавторство Евтушенко, Шостакович выразил мысли и чувства, которые при всей их общественной значимости, были для него глубоко личными, лично пережитыми, выстраданными.

Наличие литературного текста, вокальных партий особенно «наглядно» выявило театральные, оперные черты симфонизма Шостаковича. Замечу, что «театральность» в известной мере присуща некоторым стихотворениям Евтушенко; Шостакович развил заложенные в литературном тексте элементы театра и насытил многие страницы симфонии действительностью, свойственной оперному искусству.

Вернемся к первой части. Поэт здесь неоднократно как бы перевоплощается в то или иное лицо: «Мне кажется, что Дрейфус это я...», «Мне кажется, я мальчик в Белостоке...», «Мне кажется, я — это Анна Франк...». Такой прием театрален, он побуждает вспомнить магическое «если бы», лежащее в основе системы Станиславского («Если бы я был Дрейфусом, то...»). Необыкновенная драматическая напряженность музыки еще больше театрализует эти фрагменты. Особенно показательны в этом отношении страницы, завершающие эпизод с Анной Франк: «Сюда идут...», — «Не бойся, это гулы самой весны, она идет сюда. Иди ко мне, дай мне скорее губы...», — «Ломают дверь!», — «Нет, это ледоход». Текст представляет собой диалог — как в оперном либретто. Крайняя драматическая театральная острота эпизода вызвана ситуацией —

близостью неминуемой гибели, контрастом между ощущением грозной опасности и призраком счастья. Шостакович построил эту сцену на чередовании полярно противоположных музыкально-образных сфер: музыка нежного вальса (характеристика Анны) и глухие аккорды в низком регистре, как бы отдаленные шаги убийц, где-то там, «за кулисами». После фразы о ледоходе диалог прекращается. Оркестр досказывает сцену, рисуя кровавую оргию насилий и убийств. Эта сцена — пример двуплановой музыкальной драматургии: лирика любовного признания «на сцене» и приближение фашистских убийц «за сценой». Двуплановая драматургия получила широкое распространение в оперном творчестве («Пиковая дама», «Кармен», оперы Верди, Пуччини, Прокофьева, Кабалевского). Симфоническая «двуплановость» — убедительный пример театральности музыкального мышления Шостаковича.

В Тринадцатой симфонии применен уже известный нам принцип строительства сонатного цикла: пять частей, три последние части исполняются без перерыва. Их музыкальная взаимосвязанность подчеркнута тематическим единством: тема виолончелей и контрабасов, которой открывается часть «В магазине», является сквозной; из нее вырастает тема последней части «Карьера». Композитор на сей раз отказался от формы сонатного Allegro или сонатного Adagio. Форма первой части — свободно трактованное рондо. По этому же принципу построена и финальная часть.

Здесь нет возможности подробно разбирать каждую часть, отмечая разнообразие использованных композитором приемов. Ограничусь тем, что укажу на некоторые специфические приемы, встречающиеся в финале. Прежде всего «бросаются в глаза» повторения хором фраз солиста. Такие повторения подчеркивают иронию, сарказм слов, которые поет солист. Из многих инструментальных штрихов выделю мелодию фагота, не раз предваряющую вступление певца, — своего рода, песенный зачин, но не вокальный, а инструментальный. «Кластеры» труб (три смежных звука, взятых одновременно) своей «фальшивой» звучностью усугубляют насмешливый характер «притчи» о карьеристах. Один из эпизодов финала — фуга, построенная на главной теме. Юмор сменяется здесь чувством гневного протеста (этому оркестровому разделу предшествуют слова: «Забыты те, кто проклинали, но помнят тех, кого кляли»).

Эти и многие другие выразительные средства не иллюстрируют литературный текст, а вскрывают его подтекст, его внутренний смысл.

Вокальные партии симфонии представляют собой сплав разнородных выразительных элементов. Преобладает ариозный стиль, свойственный оперному вокальному монологу.

Он основан на органическом сочетании речитативности, декламационности с широкой певучестью. В частях «Юмор» и «Карьера» большое место занимает песенность, вобравшая в себя переработанные элементы народной песни шуточного, плясового типа.

Тембры певца-солиста (бас) и составленного из одних басов хора придают музыкальному звучанию подчеркнуто мужественную, а порой суровую, мрачную окраску («Бабий яр»).

Одна из особенностей симфонии — лейттембр колокола. Ее можно было бы назвать «симфонией с колоколом», если бы это название не укрепилось за Второй симфонией Хачатуряна. Возникнув впервые как одно из слагаемых трагической картины «Бабьего яра», колокольный звон в дальнейшем напоминает о трудностях, о жертвах, с которыми сопряжено движение человечества по пути прогресса.

В 1964 году Шостакович написал вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина» для солиста (бас), смешанного хора и оркестра. Композитор снова обратился к поэзии Е. Евтушенко. Первыми исполнителями произведения были В. Громадский, Республиканская русская хоровая капелла (художественный руководитель А. Юрлов), оркестр Московской филармонии. Из посвященных произведению статей надо выделить статью С. Шлифштейна; она содержит глубокий анализ содержания поэмы.

«Казнь Степана Разина» — наибольшее погружение Шостаковича в глубины отечественной истории. Никогда он еще не обращался к столь далекому по времени историческому прошлому. Тема этого произведения как будто даже не характерна для его автора, никогда не проявлявшего стремления стать летописцем, повествующим о делах давно минувших дней. Но главное здесь — не столько в теме, сколько в том, *как* она раскрыта Евгением Евтушенко. Он нашел такой поворот темы, который сделал ее близкой Шостаковичу. У поэта и композитора события далекого прошлого приобретают особый смысл — социальный, этический, психологический — и в какой-то мере сближаются с нашей эпохой. Ниже об этом будет сказано более подробно.

Вокально-симфоническая поэма Шостаковича, пожалуй, наиболее «оперное» произведение из всех его произведений, не предназначенных для театра. В своей значительной части оно представляет собой народную хоровую сцену, полную движения, очень «театральную». Есть в поэме и вокальный монолог. Чередование реплик солиста и реплик хора (как правило, подтверждающих то, о чем поет солист) усиливает близость произведения к оперному жанру.

В стихах Евтушенко много конкретных деталей, подробностей, способствующих созданию «зримой» картины истории

ческого прошлого. Особенно показателен в этом отношении первый раздел, где говорится о том, как московский люд сбегается поглазеть на невиданное зрелище. Тут и вор с булкой маковой, купец, скоморохи, плут, ярыжка, «старцы с вервием на вые», «срамные девки», тут и боярыня с боярчоночком. Много раз повторяется фраза, которая в этот день у всех на устах: «Стеньку Разина везут». Колоритные детали стихов Евтушенко поддерживаются музыкой поэмы.

Есть в стихах и такие подробности, которые вряд ли исторически достоверны и являются плодом поэтической фантазии автора. Едва ли настоящий реальный Разин имел основание упрекать себя в излишней доброте («Грешен тем, что в мире злобства был я добрый остолоп»). Едва ли некий «дрожащий попик» пытался закрыть глаза Разину — у отрубленной головы глаз не закрывают, и это не входит в ритуал казни. Но такого рода штрихи нужны поэту, имеющему право на художественный вымысел. Да и не в этих деталях суть дела. Основной смысл «Казни Степана Разина» нельзя свести к исторической живописи. Тема этого произведения выходит далеко за рамки описываемых событий, проникая в ту область, которую можно назвать философией истории.

Содержание поэмы — двойная трагедия: Степана Разина и народа. Обе трагедии осложнены особыми, очень важными обстоятельствами. Трагедия Разина не только в том, что он гибнет. Его мучает сознание своей вины, не перед боярами — перед народом. Он начинает понимать, что привело его к поражению, к гибели. Разин шел «супротив бояр», боролся за правое дело, но не так, как следовало: «Я был против половинно, надо было до конца». В его голове, которую скоро отсекут, рождается мысль более страшная, чем топор палача: «Гибну я зазря!» Эту мысль укрепляет и то, как относится к нему люд московский, сбегавшийся на казнь, словно на представление...

Трагедия народа не только в том, что он теряет своего вожака, но и в том, что народ не может понять значения этой утраты. Людей гонит на Красную площадь любопытство, а не сочувствие: для них Степан Разин — чужой, непонятный человек, более того — враждебный человек. Его везут «под визг стрелецких жен, под плевки со всех сторон». Народу внушили: Разин — лиходея, душегуб, он заслужил свою позорную участь.

Он заслужил... Степан повторяет обращенные к нему слова одного дьяка: «Супротив народа вздумал?! Будешь знать, как супротив!» Это очень важное место поэмы, здесь, как и во многих других местах, ее рамки раздвигаются, вмещая многое из того, о чем прямо в поэме не говорится. Ведь и в более поздние времена цари и царские министры, судьи и

прокуроры, жандармы, все охранители престола убеждали народ: его враги — крамольники, смутьяны, бунтовщики. «Врагами народа» обзывали декабристов и петрашевцев, деятелей «Земли и воли», народовольцев, первых русских марксистов, большевиков-ленинцев. Ну, а кто же за народ? Царь! Семена, посеянные царскими слугами, долгое время давали ядовитые всходы. Понадобилось «Кровавое воскресенье» 1905 года, чтобы расстрелять слепую веру в царя.

Оплеванный Стенька Разин... Зрелище, может быть, еще более омерзительное, чем сама казнь. «Вы всегда плюете, люди, в тех, кто хочет вам добра». Разин имел право произнести эти полные горечи слова. И опять вспоминается многое, о чем не сказано в поэме «Казнь Степана Разина». Известны случаи, когда передовые общественные деятели, художники, ученые встречали непонимание и даже вражду среди тех, ради кого они трудились.

Но правда, истина не могут не восторжествовать, хотя путь к их победе часто бывает долгим и тернистым.

Вспоминаются страницы романа А. П. Чапыгина «Разин Степан», высоко оцененного Горьким, возникшего на основе глубокого изучения исторического материала. Чапыгин приводит в своем романе разговор, как бы подслушанный в толпе:

«— Э-эх, головушка удалая! Кабы царем въехал — доброй к бедноты человек, чул я.

— Тебе, пономарь Трошка, на Земском мертвых писать, а ты тут!

— Ушей сколь боярских, и таки слова говоришь!

— Не один молвлю. Правды, люди, ищу я, и много есть по атамане плачут.

— Загунь, сказываю! Свяжут тебя, и нас поволокнут»¹.

Да, были в Москве люди, которые плакали по атаману. Разину дано было перед смертью убедиться в том, что не зазря он погибает.

И сквозь рыла, ряжки, хари
Целовальников, менял,
Словно блики среди хмари,
Стенька лица увидал.

Не одни «свиные рыла», но и лица, угрюмые, вольные глаза.

Как вывод, итог, вносящий в поэму высокую оптимистическую идею, звучат слова:

Стоит все стерпеть бесслезно,
Быть на дыбе-колесе,
Если рано или поздно
Прорастают лица грозно
У близких на лице.

¹ Чапыгин А. Разин Степан. М., 1948, с. 594.

Так возникает в поэме тема прозрения народа, приобретающая доминирующее значение. Она определяет финал поэмы. Разин казнен. Кто-то из власть имущих, может быть, какой-то дьяк, кричит в толпу: «Что, народ, стоишь, не празднуешь? Шапки в небо и пляши!» Несколько дудочек (гобои, кларнеты), подчиняясь приказу, начинают услужливо наигрывать плясовой мотив. Вдруг он обрывается: никто не пляшет, не ликует. «Площадь что-то поняла, площадь шапки сняла». Как не вспомнить здесь последнюю сцену пушкинского «Бориса Годунова»:

Мосальский. Что ж вы молчите? Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!

Народ безмолвствует.

Ни в одном из своих произведений Шостакович не был так близок к традициям «Могучей кучки», как в «Казни Степана Разина». Особенно близок он опять-таки к Мусоргскому, к его народной музыкальной драме «Хованщина» (над ее оркестровкой Дмитрий Дмитриевич работал за несколько лет до создания своей поэмы). В многообразном мелосе «Казни» отчетливо проступает фольклорная основа. «На каждом шагу» слышим мы попевки, мелодические обороты, ритмы народно-песенного происхождения. Вот интересная деталь. Фраза хора «Как за бочкой бочкастой бочоночек, за боярыней катит боярчоночек» по музыке напоминает хор «Высота» из оперы Римского-Корсакова «Садко». Но мелодия этого хора представляет собой переработку древней русской былины (сборник Кирши Данилова). И отмеченная выше фраза из поэмы Шостаковича обязана своим происхождением скорее былине, чем корсаковской опере. Элементы былинного мелоса присутствуют и в других разделах произведения, они сильно динамизированы и сочетаются с шостаковическими интонациями, ладовыми приемами, оркестровыми красками.

Народный характер свойствен и гармониям поэмы. Порой гармоническому языку присущи архаические черты. Показательна в этом отношении партия хора. Преобладает хоровое двухголосие, без сколько-нибудь развитой полифонии. Мы знаем, что Шостакович был изумительным мастером полифонического стиля, но в данном случае он стремился не к сложности, а, напротив, простоте хоровой фактуры. Между хоровыми голосами чаще всего образуются «пустые» или диссонирующие интервалы (квинты, октавы, кварты, иногда септимы, секунды, реже всего встречаются терции). Это придает звучанию хора суровость, порой некоторую жесткость. Мягкие, устойчивые звучания для хоровой партии не характерны, что связано с содержанием поэмы. Заметим, что, несмотря на отмеченные выше архаические элементы, стиль произведения в целом вполне современен.

Еще одна национальная особенность музыки «Казни» — колокольные звоны, напоминающие аналогичные страницы в операх Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина.

Воплощая какую-либо программу, литературный текст, Шостакович стремился к большой конкретности и нередко живописности музыкального языка. Конкретность, живописность присущи и музыке «Казни Степана Разина». Очень колоритна, изобразительна музыка, рисующая суету и лихорадочное оживление, охватившее Москву, когда по ней пронеслась весть: «Стеньку Разина везут!» Некоторые изобразительные и одновременно выразительные штрихи полны глубокого значения. Так, во фразе «прорастают лица грозно» Шостакович выделяет аккордом медных духовых слово «грозно». Порой изобразительные приемы связаны с второстепенными и третьестепенными деталями литературного текста. Тремоло двух флейт, продолжающееся всего пару тактов, рисует, как дрожит смущенный попик, вздумавший закрыть Стенькины страшные глаза. С помощью ксилофона композитор изображает... скачущих блох («Среди мертвой тишины перескакивали блохи с армяков на шушуну»). Взятые в отдельности, такие детали могут навести на мысль о натуралистичности стиля. Но натурализм, как и экспрессионизм или реализм, — определенное художественное мировоззрение, творческий метод, сущность которого определяется отнюдь не деталями. Исходя из отдельных деталей, можно было бы назвать натуралистическим произведением роман «Тихий Дон». В поэме Шостаковича решающая роль принадлежит, конечно, не тем или иным подробностям музыкального изложения, а глубокой социально-философской концепции, основным музыкально-литературным образам, драматургии.

«Казнь Степана Разина» возникла «на перепутье» различных стилистических тенденций творчества ее автора. Некоторыми вокально-интонационными особенностями она близка к Тринадцатой симфонии (хотя в симфонии художественная индивидуальность композитора проявилась более «осязаемо»). Есть общие черты между «Казнью» и Одиннадцатой симфонией. Критика отмечала, что музыка эпизода «Над Москвой колокола гудут, к месту лобному Стеньку ведут» напоминает тему Дворцовой площади. В обоих случаях Шостакович передает ощущение простора (две площади: Дворцовая в Одиннадцатой, Красная в поэме). Как и в Одиннадцатой симфонии, композитор накладывает на грохочущие ударные звуковой комплекс струнных *pianissimo*. Он становится слышным лишь после того, как ударные умолкли. В обоих случаях этот прием передает оцепенение, ужас, в Одиннадцатой — после расстрела рабочих, в поэме — после казни Разина. Думается, что есть стилистическая общ-

ность между некоторыми страницами поэмы и эпическими образами, запечатленными в фортепианных прелюдиях и фугах.

Поэма о Разине обобщила многие творческие искания Шостаковича и вместе с тем явилась новым словом в его вокально-инструментальном симфонизме. Она была отмечена Государственной премией СССР.

Теперь мы обратимся к другим произведениям композитора, относящимся к рассматриваемому нами периоду его деятельности. Прежде всего остановимся на произведениях, написанных во временном промежутке между Десятой и Одиннадцатой симфониями.

Из этих произведений надо выделить два симфонических опуса: «Праздничную увертюру» (1954) и Второй фортепианный концерт (1957). Оба сочинения продолжают ту линию творчества Шостаковича, которая характеризуется стремлением к очень большой ясности, доступности содержания и музыкального языка.

«Праздничная увертюра» написана к 37-й годовщине Великой Октябрьской революции. Первое ее исполнение состоялось 6 ноября 1954 года на торжественном концерте в Большом театре (дирижер А. Ш. Мелик-Пашаев). Она приобрела огромную популярность, многократно исполнялась в концертах, часто звучит по радио. Эта небольшая оркестровая пьеса сочетает простоту и яркость мелодий с энергией динамичных живых ритмов, блеском оркестрового колорита. Увертюра великолепно передает настроения советских людей в дни наших праздников. Нужно обладать очень большим дарованием для того, чтобы создать произведение, доступное всем и каждому и вместе с тем столь захватывающее, свежее по музыкальному языку.

Советские композиторы написали ряд «юношеских», «молодежных» концертов для инструмента соло с оркестром, адресованных молодым исполнителям. Эти произведения воплощают некоторые черты, характерные для молодого поколения нашей страны. Особенную известность получила триада молодежных концертов Кабалевского. К числу произведений такого рода относится и Второй фортепианный концерт Шостаковича (ор. 102). Он посвящен сыну композитора Максиму Дмитриевичу, который и был его первым исполнителем (дирижировал Н. П. Аносов).

Второй концерт в известной мере близок к написанному Шостаковичем ранее молодежному Концертино для двух фортепиано (1953). В. А. Васина-Гроссман писала, что характер музыки концерта «определяют образы юности, или, пожалуй, отрочества — переходной поры от детства к юно-

сти. В музыке концерта много детского, мальчишеского задора и озорства, а наряду с этим слышишь, как возникают и первые серьезные раздумья¹. Ясно ощутимы связи с жанрами марша, танца. Одна из тем первой части напоминает сигнал пионерского горна. Вторая (медленная) часть открывается музыкой, воспроизводящей ритм сарабанды. В соответствии с традицией обращение к этому старинному танцу вносит в музыкальное звучание оттенок грусти. Затем рождается светлая лирическая мелодия (ноктюрн).

Обладая несомненными достоинствами, Второй фортепианный концерт все же не занимает в творчестве его автора одно из центральных мест.

То же можно сказать о лирическом вокальном цикле — пять романсов на слова Долматовского для баса и фортепиано: «День встречи», «День признаний», «День обид», «День радости», «День воспоминаний» (1954). И здесь сказалось тяготение композитора к простоте, большой доступности музыкальной речи. Но творческая индивидуальность Шостаковича проявилась слабо. Музыка романсов красива, благородна (выделяются «День обид» и «День воспоминаний»). И все же, слушая этот цикл и не зная, кто автор, очень трудно угадать его имя (такого, казалось бы, не могло случиться, коль скоро речь идет о произведении, написанном Шостаковичем!).

Первое исполнение романсов состоялось в Киеве; их пел Борис Гмыря.

Следующий написанный Шостаковичем вокальный цикл — «Испанские песни» (1956). «Юбилейным» 100-м опусом композитор пометил произведение, для него малохарактерное. Цикл представляет собой обработки испанских народных мелодий (слова народные, русский текст С. Болотина и Т. Сикорской).

После бурного Пятого квартета Шостакович написал Шестой (1956, ор. 101); его хочется сопоставить с Первым кварталом. Композитор отошел здесь от волнующих острых проблем. Он снова обратился к природе, к миру лирических светлых чувств. Примечательно следующее обстоятельство. Третья часть квартета представляет собой пассакалию, но, в отличие от пассакалий из «Катерины Измайловой», Восьмой симфонии, Первого скрипичного концерта, Трио, она не трагична и насыщена теплой лирической песенностью. Песенность свойственна и главной теме первой части; ее сравнивали с детским хором «Хороший день» (фильм «Падение Берлина»), фрагментами из оратории «Песнь о лесах».

Квартет впервые исполнялся в авторском концерте в Ленинграде 7 октября 1956 года (Квартет имени Бетховена).

¹ Васина-Гроссман В. Новый фортепианный концерт Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1957, № 10, с. 28.

После Одиннадцатой симфонии Шостакович пишет новый концерт — Виолончельный (1958, ор. 107). Он исполнялся впервые 4 октября 1959 года.

Вот об этом концерте никак нельзя сказать, что он «не характерен» для Шостаковича. После нескольких произведений в какой-то мере стилистически нейтральных, композитор создает музыку во всех отношениях «свою». И это «свое» ощущается с первых же тактов концерта. Мы сразу попадаем в свойственную Шостаковичу образную и ладоинтонационную сферу. Правда, Виолончельный концерт не включает в себе такой сложной, значительной по своим масштабам концепции, как, например, Десятая симфония или Первый концерт для скрипки с оркестром; это не трагедия, не эпопея. И все же достоинства произведения велики.

Первая часть отмечена той образной многозначностью, которая проявилась и в ряде других произведений композитора. Общий тон — жизнеутверждающий. Но есть тут и колючая ирония, гротескная скерцозность и скрытый, а порою явный драматизм. В музыке много энергии, динамики. С упорной настойчивостью утверждается лейтинтонация — основополагающая интонация первой темы; она будет завершать финал.

Во второй (медленной) части концерта сказалось свойственное Шостаковичу в послевоенные годы тяготение к песенности русского склада. «Здесь преобладает прекрасный русский напев, скромный и задушевный... — отмечал И. В. Нестьев. — В этом сердечном напеве, окрашенном тонами светлой печали, встает перед нами родной облик России, рождаются скромные левитановские краски северной природы. Здесь все пронизано естественным ощущением русской лирической стихии: и подголосочная ткань, и ладовая окраска темы, и вариантность изложения, и неторопливый распевно-сказовый тон»¹. Одно из замечательных темброво-интонационных открытий Шостаковича — эпизод, когда эта мелодия звучит в очень высоком регистре виолончели (флажолеты) и ей отвечают хрустальные звуки челесты. Другая тема (вступление) сочетает русский характер с любимым Шостаковичем ритмом сарабанды.

Как и в Первом скрипичном концерте, каденция для виолончели (без оркестра) является самостоятельной частью. Это инструментальный монолог, который ведет слушателей от настроений второй части к бурному праздничному финалу, завершающемуся солнечно, жизнерадостно.

И в Скрипичном, и в Виолончельном концертах Шостакович очень широко, многообразно пользовался возможностями сольного инструмента, обращаясь порой к очень сложным

¹ Нестьев И. «Сто седьмой опус». — «Советская музыка», 1959, № 12, с. 13.

виртуозным приемам. Виртуозность наполняет финал рассматриваемого нами произведения. Вместе с тем оно проникнуто духом симфонизма, хотя композитор на сей раз ограничил состав оркестра: медная духовая группа представлена лишь одной валторной. Она выполняет важную музыкально-драматургическую функцию. Так, в первой части первое вступление валторны (с основной темой) отмечает начало разработки. Шостакович несколько раз поручает ей главную тему или ее начальный мотив, сохраняя всюду одну и ту же тональность (тема все время закреплена за одними и теми же звуками). Тембр этого инструмента становится лейттембром, сочетающимся с лейтинтонацией (нечто подобное имело место в третьей части Десятой симфонии).

Продолжало расти, развиваться и камерное творчество Дмитрия Дмитриевича.

С годами все усиливалось его тяготение к квартетному жанру. В 1960 году он пишет два квартета — Седьмой и Восьмой. Два квартета — Девятый и Десятый приносит 1964 год. Все эти произведения исполнялись впервые Квартетом имени Бетховена.

Шостакович искал и находил все новые трактовки циклической формы квартета, порой отступая от привычных норм жанра. Очень интересны в этом отношении Седьмой и Восьмой квартеты.

Седьмой квартет (ор. 108), исполненный впервые в Ленинграде 15 мая 1960 года, посвящен памяти первой жены композитора Нины Васильевны. Одна из его особенностей — чрезвычайный лаконизм изложения. Хронометраж этого произведения — всего 11 минут. А мы знаем, что Шостакович в своих инструментальных циклах тяготел к пространным высказываниям, длительному разворачиванию музыкальных мыслей! В квартете три части, исполняемые без перерыва. Они так спаяны друг с другом, что у слушателей создается ощущение одночастности. Несмотря на очень сжатые временные рамки, композитор передал сложный, богатый мир чувств и настроений. Иногда музыка приобретает траурный оттенок. Особо важное значение имеет фуга (финал), подготовленная предыдущим развитием. О ней писали, что она звучит «гневно, протестующе», что в ней «возникает образ нарастающего чувства возмущения, негодования»¹. С наибольшей силой эти чувства выражены в кульминации, когда звучит преображенная тема первой части. А далее — изящный и несколько таинственный вальс, вальс-воспоминание...

Психологически насыщенное и утонченное содержание квартета потребовало разнообразных и утонченных выразительных средств, прежде всего ладовых. Композитор

¹ Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича, с. 208.

довольно широко пользуется необычным для его творчества звукорядом тон-полутон (этот звукоряд называют «гаммой Римского-Корсакова», хотя он встречался в некоторых произведениях, написанных раньше корсаковских). Специфические лады, составляющие существеннейшую принадлежность стиля Шостаковича, сообщают музыке особую окраску — эмоциональную и чисто звуковую (как говорят, фоническую). Иногда звучание становится очень прозрачным (при большой психологической и ладовой напряженности). А там, где это нужно, композитор прибегает к резко диссонантным звучностям. Так, в финальной кульминации он пользуется политональной структурой: тема излагается одновременно в четырех тональностях.

Премьера Восьмого квартета (ор. 110) состоялась 2 октября 1960 года в Ленинграде. Его особенности в большой мере определены конкретной темой-идеей, которая внесла в эту музыку элементы программности. Своеобразная черта цикла — ряд мелодий, взятых Шостаковичем из других его произведений.

Летом 1960 года Дмитрий Дмитриевич был в Дрездене, где работал над музыкой к фильму «Пять дней, пять ночей», создававшимся кинематографистами СССР и ГДР. Фильм повествует о том, как советские воины спасли бесценные сокровища Дрезденской художественной галереи. В сознании композитора вновь ожили образы и картины военных лет. И он написал Восьмой квартет, посвященный памяти жертв войны и фашизма. Произведение это было создано в рекордно короткий — даже для Шостаковича! — срок — в три дня.

Дмитрий Дмитриевич, говоря о квартете, подчеркивал: здесь выражены глубоко личные переживания, связанные с его основной идеей и сюжетом кинофильма. Отсюда — автобиографичность произведения. Свою статью о нем Ю. В. Келдыш так и назвал «Автобиографический квартет»¹. Шостакович сознательно стремился к тому единству общественного и личного, субъективного, которое свойственно всему его творчеству. Личное начало связано с рядом «автоцитат».

В квартете шесть частей, исполняемых без перерыва. Крайние — медленные части (Largo), объединенные тематически, создают своего рода «рамку», обрамляющую другие разделы цикла. В содержании квартета большое место занимают суровые раздумья, печальные лирические настроения. Вторая часть воскрешает страшные образы военных лет и в какой-то мере близка к знаменитой токкате (Allegro non troppo) из Восьмой симфонии. Третья часть (фантастический и скерцозный вальс) — как бы интермеццо. В драматиче-

¹ «Советская музыка», 1960, № 12.

ской четвертой части звучит голос протеста. По определению В. Бобровского, ее музыкальное развитие ведет к просветленности, переходящей в скорбную сосредоточенность финала.

Одна из главных тем квартета — тема DSCH, известная нам по Десятой симфонии. Шостакович дал ее в новом аспекте. Здесь она напоминает строгую, эмоционально сдержанную тему фуги Баха *cis-moll* («Хорошо темперированный клавир», I том). Композитор ввел в квартет тематический материал из вступительного раздела первой части Первой симфонии. Это ретроспекция. Шостакович вспоминает начало своего творческого пути. Но музыкальный образ, связанный с воспоминаниями, переосмыслен, молодой задор, шутливость уступили место иным настроениям, свойственным зрелому, умудренному жизненным опытом человеку. Во второй части появляется тема из финала Фортепианного трио. Это тема-возглас, воплощающая высшую степень человеческого страдания. В третьей и четвертой частях композитор воспользовался начальным мотивом главной темы первой части Виолончельного концерта. Он трактуется в квартете по-разному. Главное его назначение — противостоять образам зла: в четвертой части этот мотив звучит как голос протеста. Кроме того, здесь возникает лирическая мелодия из финала оперы «Катерина Измайлова» — фраза Катерины: «Сережа! Хороший мой!» Она приобретает обобщающее значение — в ней та высокая человечность, которую не уничтожат никакие испытания и беды. Шостакович ввел в четвертую часть также тему революционной песни «Замучен тяжелой неволей», которую нередко пел вместе с товарищами по борьбе В. И. Ленин. Этот эпизод заставляет вспомнить Одиннадцатую симфонию (хотя данная тема в ней отсутствует).

Музыкальная драматургия Восьмого квартета, как и многих других квартетов Шостаковича, симфонична. Дирижер А. Л. Стасевич переложил его для струнного оркестра, добавив партию литавр. Партитура была апробирована автором и исполняется под названием «Симфониетта».

Шостакович и в более поздние годы продолжал строительство своего квартетного «цикла циклов». Об этой его работе будет рассказано в следующей главе.

В заключение этого раздела главы скажу о работе композитора, имеющей особое общественное и патриотическое значение.

В Союз композиторов РСФСР пришло письмо из Новороссийска с просьбой подыскать небольшой фрагмент, который мог бы стать «музыкальным дополнением» к памятнику павшим героям, участникам Великой Отечественной войны.

Предполагалось записать музыку на пленку: она должна была звучать на площади, где сооружен памятник. Работники Союза обратились к Дмитрию Дмитриевичу: «Такую пьесу для памятника надо сочинить и надо, чтобы это сделали именно вы». Шостакович сочинил «Новороссийские куранты». Теперь они звучат в городе на Черноморском побережье, напоминая о тех, кто погиб, защищая эту землю.

«...Я до глубины души тронут и восхищен тем, как свято новоросийцы чтят память о боевых подвигах советских людей в годы Великой Отечественной войны, — говорил Леонид Ильич Брежнев. — И «Площадь героев» с ее вечным огнем и торжественной мелодией «Новороссийские куранты», созданной выдающимся советским композитором Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем, и монументальные скульптуры «Воинам-защитникам», «Неизвестному матросу», «Непокоренным», обелиски и мемориальные доски на «Малой земле», в «Долине смерти», в районе Шесхариса и Сухумского шоссе, ваш замечательный историко-краеведческий музей — все это не только великолепные сооружения, увековечивающие подвиги всех, кто сражался у стен Новороссийска, но и постоянное напоминание всем нам и нашим потомкам о священном долге перед Родиной»¹.

За последние годы в ряде мест нашей страны музыка стала звучащей частью мемориальных сооружений, посвященных погибшим защитникам родной земли. Шостакович принял участие в благородном деле «озвучивания» этих памятников.

С конца 50-х годов усиливается тяготение Шостаковича к сатире и юмору, сыгравшее такую большую роль в его раннем творчестве. Сатирическая линия не прерывалась и в его творческой деятельности, относящейся к 30—40 годам. Но тогда сатирические образы становились частью сложных симфонических концепций, приобретали очень широкое обобщенное и опосредствованное значение. Теперь композитора влекут сатира и юмор в их так сказать «чистом» и непосредственном виде. Он пишет музыкальную комедию (оперетту) «Москва, Черемушки» (1958), вокальный цикл «Сатиры» на слова Саши Черного (1960), пять романсов на слова из журнала «Крокодил» (1965), «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия» для баса и фортепиано (1966), «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова Достоевского (1975) —

¹ Из речи Л. И. Брежнева при вручении Новороссийску ордена Ленина и медали «Золотая Звезда» 7 сентября 1974 г. — «Правда», 1974, 8 сент.

это произведение написано композитором незадолго до смерти.

«Москва, Черемушки» (ор. 105) — последняя работа Шостаковича для музыкального театра. Либретто этой музыкальной комедии принадлежит В. Массу и М. Червинскому. Многих тогда поразило, что Дмитрий Дмитриевич «вдруг» занялся столь «легкомысленным» делом (оперетте предшествовала Одиннадцатая симфония «1905 год»!). Скептики пожимали плечами. Действительно, в прошлом никто из больших русских композиторов оперетт не писал. Однако сочинил же автор «Чайки» и «Трех сестер» ряд водевилей!

Шостакович не раз говорил о том, что любит жанр оперетты как род музыкально-театрального искусства. Он очень одобрительно отзывался о творчестве Оффенбаха и Кальмана. По заказу Ленинградского Малого оперного театра в 30-х годах заново оркестровал «Венскую кровь» И. Штрауса (постановка не состоялась).

«Ему надо написать оперетту», — так однажды сказал Дунаевский, имея в виду Шостаковича.

В 1939 году журнал «Советская музыка» напечатал следующие строки: «Д. Шостакович закончил 6-ю симфонию и пишет оперетту «Двенадцать стульев» по одноименному произведению И. Ильфа и Е. Петрова»¹. Эту оперетту композитор не написал. Но в нем уже возникло влечение к этому жанру.

В Московском театре оперетты новую работу Шостаковича ждали со жгучим интересом, но, по-видимому, не без тревоги. Когда композитор показал артистам несколько номеров, все были поражены: как просто! Очевидно, артисты театра полагали, что Шостакович напишет свою музыкальную комедию в том же стиле, в каком он писал симфонии. Между тем Дмитрий Дмитриевич отталкивался здесь от стиля своих песен, некоторых хоров, киномузыки, развивая дальше ту линию своего творчества, которая сосуществовала с линиями симфонической и камерной музыки.

Постановка оперетты Шостаковича была приурочена к XXI съезду партии (день премьеры 24 января 1959 года). Ее поставили режиссеры В. Канделаки и А. Закс, дирижировал Г. Столяров. Основные роли исполняли выдающиеся артисты разных поколений: М. Качалов, Т. Шмыга, Н. Рубан, В. Зарубеев, В. Алчевский, С. Аникеев и др. Публика хорошо приняла спектакль. Отзывы прессы были благоприятны. Постановка имела международный резонанс. Директор и художественный руководитель берлинского «Метрополь-теат-

¹ Хроника. Над чем работают советские композиторы. — «Советская музыка», 1939, № 9—10, с. 136.

ра» Ганс Питра специально приехал в Москву, чтобы ознакомиться с музыкальной комедией Шостаковича.

Композитор снова обратился к современной и притом сугубо актуальной теме: «великое переселение народов» из старых ветхих домов, переуплотненных коммунальных квартир в новые благоустроенные жилища. Московские Черемушки — бывшая деревня, а теперь новый, быстро застраиваемый район столицы, на какое-то время привлек к себе особенное внимание общественности. Это наименование стало как бы символическим обозначением наших успехов в жилищном строительстве. Речь шла тогда об успехах, главным образом, количественных. (Увы, за последнее время о Черемушках стали писать, как о примере однообразия стандартной застройки!)

В. Масс и М. Червинский — опытные, искусные либреттисты. В их «Черемушках» жизненно правдивые ситуации сочетаются с известной долей фантастики, комедийной гиперболичностью. Повествуя о Москве наших дней, композитор и авторы пьесы создали галерею положительных образов современных москвичей. Вместе с тем они рассказали о том, как начальник треста Дребеднев и его жена Вава попытались незаконным образом получить вместо двухкомнатной квартиры четырехкомнатную. Барабашкин — подхалим управхоз, желая выслужиться перед Дребедневым, велел проломать стену, разделяющую квартиру Дребеднева и смежную квартиру, принадлежащую другим жильцам (Бабурову и его дочери Лиде), а этих законных жильцов — выгнать, лишив их жилплощади. Но справедливость восторжествовала. Непритязательный комедийный сюжет, писали об оперетте, утверждает мысль о том, что в новом советском доме нет места Дребедневым и Барабашкиным.

Спектакль «Москва, Черемушки» был построен по принципу обозрения («ревю») с большим количеством дивертисментных номеров. Это лишало оперетту цельности. Наш выдающийся деятель и знаток опереточного театра Г. Ярон полагал, что литературная драматургия произведения излишне «облегчена», что комедия подменена водевилем. В нем есть «остроумные сцены и положения, но водевиль вряд ли может быть литературно-драматургической основой такого крупного музыкального события, как приход Шостаковича в оперетту. Шостакович, как перед ним Кабалевский, не «шалил». (Г. Ярон имеет в виду оперетту Кабалевского «Весна поет». — Л. Д.) Он писал музыкальное произведение, комедийное и поэтическое, каждую минуту раздвигая рамки водевиля вширь, вглубь и поднимая его ввысь»¹.

Шостакович овладел стилем и жанром оперетты. Он на-

¹ Ярон Г. О любимом жанре. М., 1960, с. 241.

сытил музыку юмором, яркой характерностью, типично опереточной динамикой. Как и либреттисты, он нередко прибегал к пародии. Очень рельефно очерчены в музыке отрицательные персонажи. Большое развитие получила лирическая линия. Оперетта наполнена светом, радостью.

В смысле стилистической направленности «Черемушки» отчасти близки к традиции Дунаевского (имею в виду прежде всего оперетту «Золотая долина»). Порой Шостакович воскрешает традиции Оффенбаха («Прогулка по Москве»). Влияние венской опереточной школы (Кальман, Легар) едва ли можно заметить. Музыка Шостаковича — «легкая» и вместе с тем русская. Подобно Кабалевскому и Хренникову, он утверждал русский национальный тип музыкальной комедии. Музыка его оперетты вобрала народно-песенные и бытовые обороты, стилистически связана с советской массовой песенностью. Основная песня-лейтмотив — о Черемушках явственно перекликается со старой песней «Бывали дни веселые». Этот материал композитор несколько приподнял и опоэтизировал. Очень большую роль играет в оперетте вальс, причем и в вальсах ощутимы народные бытовые истоки мелоса. Жизнерадостным бравурным вальсом является песня о Черемушках. «Выходной номер» Люси — тоже вальс, но меланхолический («Ты говорил, что будешь в пять, ты говорил, что будешь ждать, а мне какое дело?»). Продолжение этого номера — мажорный светлый вальс — песня Глушкова о Марьиной роще. К числу вокально-инструментальных вальсов относятся также элегический дуэт Маши и Бубенцова (молодожены, пока еще не имеющие своей квартиры, они живут в разных районах и встречаются у Большого театра), ария и песня Бориса, который никак не может «найти сам себя». Особенно выделяется красивый лирический вальс — дуэт Люси и Глушкова («Мы с ним гуляли за рекой»). Композитор возвращается к музыке перечисленных номеров, и эти повторы усиливают значение вальса, как важнейшего слагаемого музыкальной драматургии произведения.

Шостакович воспользовался мелодией своей «Песни о встречном». На ней построена песня Лидочки, вспоминающей школьные годы. (Прибегнул композитор и к «трансплантации» своей старой балетной музыки.)

Иногда народно-бытовой песенный и танцевальный материал применяется Шостаковичем в сценах пародийного характера. Таков дуэт Лидочки и Бориса из второго акта. Перед началом дуэта Лидочка говорит, что ее специальность XVII век. «Для вас я готов совершить прыжок на 300 лет назад!» — восклицает Борис. И вот он церемонно обращается к девушке со словами: «Бью челом тебе, красна девица!» — «Исполать тебе!» — отвечает Лида. Музыка — условно рус-

ская, нарочито архаизированная. Далее звучат мелодии песен «Во саду ли, в огороде», «Светит месяц», «Эх вы, сени, мои сени». «Машина времени» влечет героев вперед — в XX столетие. И вот мы слышим музыку популярного в начале века танца «Ойра», затем полублатную песенку 20-х годов «Цыпленок жареный». Лидочка и Борис танцуют рок-н-ролл.

Пародийна также балетная интермедия (№ 28). «Я совсем иначе себе представляла переезд на новую квартиру», — говорит Лидочка, возмущенная махинациями Дребеднева и Барабашкина. Борис отвечает: «Вы представляли себе цветную художественную картину киностудии «Мосфильм», нет, фантастическую феерию в духе классического балета. Вот, примерно, так выглядит переезд на новую квартиру в вашем воображении». И начинается балет — так сказать идеализированное и фантастическое отображение действительности. Шостакович пародирует здесь традиционно балетную музыку (с обязательным соло скрипки, заурядным вальсом).

Нужно ли говорить, что музыкальная комедия «Москва, Черемушки» написана на том уровне мастерства, который всегда был достоянием ее автора? Много изобретательности, выдумки, остроумия в оркестровке, местами — когда этого требует ситуация — пародийно-комической.

Отмеченные мной положительные качества оперетты все же не вполне указывают ее место в творчестве Шостаковича. Для того чтобы определить его, надо помимо достоинств этого произведения учитывать и некоторые обстоятельства, о которых еще не говорилось. Не говорилось по отношению к «Черемушкам». Но сама тема, как мы сейчас увидим, не является новой.

Отвлечемся на мгновение от «Черемушек» и обратимся к аналогичному по жанру произведению другого автора. «Вольный ветер» Дунаевского — очень полное воплощение характерных черт его творчества, квинтэссенция его стиля. И потому он является одной из вершин творческой деятельности композитора. Иначе обстоит дело в музыкальной комедии Шостаковича. Никогда еще не приходилось ему в такой мере отрешаться от ряда стилевых особенностей своей оперной, симфонической и камерной музыки, как здесь. Ему пришлось отказаться от той интонационно-ладовой сферы, которая в огромной мере определяла его неповторимый индивидуальный творческий стиль. И такое отрешение было необходимым. Сочиняя оперетту, Шостакович не мог, разумеется, говорить тем же музыкальным языком, каким говорил в «Катерине Измайловой» или, скажем, в Пятой симфонии. А поэтому возникли неизбежные потери, утрата многих важных, художественно ценных особенностей творческого почерка композитора, утрата более значительная, чем в не-

которых ораториально-кантатных сочинениях, а также романсах.

Могут возразить: но ведь Шостакович написал очень хорошие песни и некоторые другие произведения, совсем не похожие по стилю на его оперную, симфоническую и камерную музыку! Мы восхищаемся «Песней о встречном», не думая о каких-либо «потерях». Да, но одно дело небольшое произведение или киномузыка, и совсем другое дело большой музыкальный спектакль. Оперетта — это «крупномасштабная» композиция, требующая применения разнообразных и притом индивидуально-ярких выразительных средств.

Сказанное не дезавуирует все то, что говорилось о достоинствах «Черемушек». Речь идет о том, что это произведение все же не занимает одно из центральных мест в творчестве Шостаковича.

Он любил искусство оперетты, но этот жанр не стал для него как композитора вполне близким, «своим». Воплощая юмор и сатиру в частях «Юмор», «Карьера» из Тринадцатой симфонии, камерном вокальном цикле «Сатиры» на слова Саши Черного, Шостакович располагал гораздо большими возможностями для творческого «самовыражения» и в полной мере сохранял свое лицо.

А теперь мы и обратимся к его «Сатирам», имеющим подзаголовок «Картинки прошлого».

Саша Черный — псевдоним поэта Александра Михайловича Гликберга (1880—1932). Он сотрудничал в дореволюционных прогрессивных журналах. Его дерзкие политические сатиры «Чепуха», «Трепов мягче сатаны» послужили поводом для запрещения журнала «Зритель», где они были опубликованы. Тогда поэт занимал передовые общественные позиции. И все же он не понял значение Октябрьской революции и умер на чужбине.

Цикл Шостаковича состоит из пяти частей: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение», «Крейцера соната». Первая часть занимает в цикле особое место, поскольку является единственной частью, затрагивающей вопрос, связанный с литературой, критикой. Поэт в шуточной форме высказывает весьма важную мысль: критик не должен отождествлять какой-либо литературный персонаж с автором данного произведения (ошибки такого рода не раз допускались, да и теперь иногда допускаются). В большей части стихи этого цикла направлены против мещанина, обывателя, считающего себя «интеллигентом», против обывательского куцега либерализма.

Музыка «Сатир» типично шостаковичевская! Уже первая — очень лаконичная — часть отмечена свойственными творчеству композитора интонационно-ладовыми приметами. Мы узнаем характерные для него мелодические обороты.

При этом — умение услышать и передать речевые интонации, сокрытые в литературном тексте.

Рассмотрим некоторые специфические музыкальные приемы сатирического характера.

Шостакович включил название каждого номера в вокальную партию: певец «объявляет», что он будет сейчас петь. Это вносит дополнительный иронический оттенок в палитру композитора. Пользуется он и таким приемом: ничего не прибавляя к тексту «от себя», лишь с помощью повторения слов усиливает комизм или иронию, которыми насыщены стихи. Этот прием встречался в Тринадцатой симфонии (финал). Там есть такие строки:

Итак, да здравствует карьера,
Когда карьера такова,
Как у Шекспира и Пастера,
Ньютона и Толстого Льва.

Последняя строка «озвучена» следующим образом: после слов «Ньютона и Толстого...» солист спрашивает хор — «Льва?» и хор утвердительно отвечает — «Льва!».

В «Сатирах» в конце части «Потомки» певец четыре раза исполняет фразу «лупят в стену головой», и это повторение — текстовое и музыкальное — усугубляет нарочитую тупую монотонность музыки, изображающей тех, чей удел «лежать в печали и мычать».

Часть «Недоразумение» повествует о том, как некий повеса принял за признание в любви вульгарно-эротические стихи, декламируемые некой дамой-поэтессой, и проявил чрезмерную активность, за что с позором был изгнан поэтессой из ее дома. Повторения в конце части слов «не понял он новой поэзии» усугубляют их иронический сокрушенно соболезнующий смысл.

Шостакович не раз прибегал к иронической стилизации, связанной иногда с привлечением заимствованного и переосмысленного музыкального материала. Наиболее показательный пример — «Возвращение весны». Поэт трактует тему в резко сниженном, как теперь говорят, «приземленном», плане («Вчера мой кот взглянул на календарь и хвост трубою поднял моментально» и т. д.). Основой фортепианного сопровождения здесь является часто повторяющаяся фраза, заимствованная из широко известного романа Рахманинова «Вешние воды» («Еще в полях белеет снег...»). Шостакович лишил ее пышной и полнозвучной рахманиновской фактуры, сделал изложение нарочито элементарным, графически четким. Такое переосмысливание аккомпанемента соответствует «тональности» стихов Саши Черного, а также особенностям фортепианного стиля Шостаковича. Есть в цикле

и другие «цитаты», они тоже испытали на себе воздействие мира «жизненной прозы». В части «Крейцера соната» помимо имитации скрипичного соло звучат первые такты оркестрового сопровождения из арии Ленского («Куда, куда вы удалились»).

Шостакович прибегает к иронической пародийной стилизации и в других разделах цикла, не всегда связывая ее с использованием чужой музыки. Укажу на то место, где «поэтесса бальзаковских лет» декламирует (поет) свои стихи. Музыка этого эпизода сочинена в духе салонного романса, сочетающего банальность и парфюмерный изыск. Музыка «Потомков» представляет собой примитивный шарманочный вальс. Музыкальная характеристика Феклы из «Крейцеровой сонаты» — пример «простонародного», точнее, псевдонародного стиля. Композитор запечатлел «полюсы» обывательщины: дешевую салонную «утонченность» и, с другой стороны, «народность», источник которой — полные икры молодой прачки.

Есть в «Сатирах» и немало других комических деталей, штрихов. И все это не может быть отнесено к области пустого «зубоскальства». Сатира Шостаковича, как и Саши Черного, имеет определенный социальный прицел. Она актуальна. Цикл называется «Картинки прошлого», но духовное мещанство еще не изжито до конца.

Теперь нам надо вернуться к одному из старых произведений Шостаковича.

По мере того, как устанавливался правильный взгляд на его творчество, все более настойчиво вставал вопрос о воскрешении «Катерины Измайловой». Об этом писал известный эстонский деятель музыкального театра режиссер Каарел Ирд: «Может быть, Шостаковичу стоило бы еще раз посмотреть глазами зрелого мастера это произведение, написанное в молодые годы, и пусть бы тогда какой-нибудь театр поставил его. Ведь поставил же сейчас Большой театр «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева, также подвергавшуюся некоторое время тому назад резкой критике... Думаю, что для дальнейшего развития советской оперы в них найдется больше нового и передового, чем во многих эпигонских операх, написанных в духе подражания классикам XIX века»¹.

И Шостакович действительно пересмотрел оперу «глазами зрелого мастера». На новом клавире «Катерины Измай-

¹ Ирд К. Мысли режиссера. — «Советская музыка», 1960, № 11, с. 36.

ловой» есть надпись: «редакция 1963 года». Опера помечена теперь двойным опусом — 29/114. Появилось отсутствовавшее раньше посвящение памяти Нины Васильевны — жены композитора.

Дмитрий Дмитриевич ввел в оперу новые музыкальные фрагменты. Так, например, он написал новый симфонический антракт между первой и второй картинами. На мой вопрос — чем это было вызвано? — композитор сказал, что музыка прежнего антракта — «скучная». Я не могу с этим согласиться. Но нельзя не признать, что новый антракт, построенный на материале последующей сцены Аксины со слугами, вводит в эту сцену, усиливая ощущение симфонического тока, пронизывающего оперу. Автор сделал купюру в конце третьей картины, изъяв сцену «грехопадения» Катерины, вызывавшую особенные упреки в натурализме. Теперь сюжетное развитие здесь изменено. Внезапно появляется старик Измайлов: его появление не дает возможности Сергею овладеть Катериной в данный момент. Сергей прячется, а Измайлов уходит.

Композитор кое-где переработал вокальные партии, сделав их более удобными для исполнения. Из литературного текста исчезли особенно грубые слова, подчеркнуто эротические фразы. В конце оперы добавлена фраза старого каторжанина, разъясняющая авторский замысел: «Ах, отчего это жизнь наша такая темная, страшная? Разве для такой жизни рожден человек?»

В целом же вторая редакция принципиально мало отличается от первой. Автор сохранил прежнюю концепцию и почти всю музыку, внося некоторые стилистические изменения как в партию оркестра, так и в вокальные партии.

Сценическое возрождение оперы стало возможным потому, что была отброшена та несправедливая критика, которой она подвергалась ранее.

Премьера новой постановки «Катерины Измайловой» состоялась 8 января 1963 года в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Оперу поставил Л. Михайлов, дирижировал Г. Проваторов. Театр отнесся к опере с большим вниманием и любовью. Особенно выделилась талантливая Э. Андреева, исполнявшая заглавную партию. И в вокальном, и в сценическом отношениях она достигла значительных результатов, создала волнующий и живой образ.

Так началась новая жизнь оперы.

В 1966 году студия «Ленфильм» создала кинематографическую версию «Катерины Измайловой» (сценарий Д. Шостаковича, режиссер М. Шапиро, главный художник Е. Еней, звукооператор И. Волк). Пресса дала фильму высокую

оценку¹. В опере были сделаны купюры, санкционированные автором. Интересно отметить, что Шостакович счел возможным значительно сократить разделы, отмеченные гротеском и шаржем. Как уже говорилось, они не являются наиболее сильной стороной оперы (несмотря на многие талантливые страницы), и композитор, видимо, согласился с этим. В частности, он исключил из фильма излишне водевильную сцену в полицейском участке. Благодаря таким сокращениям была подчеркнута драматургическая роль линии трагедийной, психологической.

Э. Фрид в журнале «Советская музыка» писал о том, что «музыка, написанная для театра, не только не утратила в киноварианте своей выразительности, но заблистала новыми гранями. Характерные детали, психологические нюансы приобрели еще большую рельефность... Музыка и музыкальная драматургия «Катерины Измайловой» обладают тем достаточно редким в опере качеством, которое мы условно назовем киногеничностью». И далее: «Ранее появившиеся у нас оперные экранизации, даже наиболее удачные, неизменно выдавали свое театральное происхождение. Чувствовалось, что это переложения, опыты приспособления материала к кинематографическим условиям, в общем-то чуждым для него. Фильм «Катерина Измайлова» отличается от них своей органичностью и целостностью»².

Фильм получил приз на XX кинофестивале в Каннах.

Некоторые деятели музыки и кино предполагали, что теперь Дмитрий Дмитриевич напишет оперу, специально предназначенную для киноэкрана (он еще раньше говорил о таком своем желании). Однако такой оперы Шостакович не написал. Слишком много было у него больших сложных замыслов. Не хватало времени на то, чтобы все их осуществить.

С годами его музыка получила еще большее распространение и признание. За границей и в СССР устраивались фестивали, посвященные его творчеству. Фестиваль, состоявшийся в Эдинбурге (1962), стал как бы подведением итогов многолетней творческой деятельности композитора. Один из участников этого музыкального торжества назвал его «всеобъемлющим праздником искусств». Центром всей многообразной программы был советский композитор, приехавший в Эдинбург как почетный гость. Исполнялось около тридцати его произведений, в том числе Четвертая, Шестая, Восьмая, Девятая, Десятая и Одиннадцатая симфонии, фрагменты из

¹ «Правда», 1966, 16 окт.; «Советская культура», 1967, 30 марта; «Искусство кино», 1967, № 1; «Музыкальная жизнь», 1966, № 7.

² Фрид Э. На экране «Катерина Измайлова». — «Советская музыка», 1967, № 12, с. 71, 75.

«Катерины Измайловой», Скрипичный и Виолончельный концерты, квартеты, вокальные циклы «Из еврейской народной поэзии», «Сатиры»... В числе исполнителей были советские и зарубежные артисты. Белградский оперный театр показал «Хованщину» в оркестровке Шостаковича.

Состоялась также «Неделя русской музыки» в Лондоне. Здесь были повторены некоторые произведения Дмитрия Дмитриевича, исполнявшиеся в Эдинбурге.

Среди восторженных эдинбургских слушателей был один человек, который очень строго, критично относился к каждому сочинению Шостаковича. Этот человек — сам автор. Впервые он имел возможность прослушать подряд столько своих произведений. Он чувствовал себя полководцем, который производит смотр войскам.

В ноябре 1962 года состоялся дирижерский дебют Дмитрия Дмитриевича. Он выступил в Горьком, продирижировав своими произведениями. Позже композитор рассказывал: «Дирижировать «Праздничной увертюрой» легко, это всякий сможет. А вот дирижировать Виолончельным концертом...» В прессе отметили, что Шостакович как дирижер хорошо владел оркестром, хотя и были естественные для первого раза недочеты. Однако постоянно выступающим дирижером Дмитрий Дмитриевич не стал.

В Горьком — одном из самых музыкальных городов Советской России — был организован посвященный Шостаковичу фестиваль (1964). На протяжении десяти дней состоялось около сорока концертов! Были исполнены восемь симфоний, восемь квартетов, четыре концерта для солирующего инструмента с оркестром, две увертюры, оратория «Песнь о лесах», опера «Катерина Измайлова», семь вокальных циклов, квинтет, трио, фортепианные произведения, песни, музыка к фильмам. В фестивале участвовали Государственный симфонический оркестр СССР, Государственный академический русский хор, симфонический оркестр Горьковской филармонии, Горьковская хоровая капелла мальчиков, дирижеры К. Иванов, Н. Рахлин, Г. Рождественский, Е. Светланов, А. Янсонс, солисты Л. Оборин, Т. Николаева, Д. Ойстрах, Л. Авдеева, А. Беседин, В. Громадский, Н. Исакова, А. Масленников и другие. Приехал коллектив Музыкального театра имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

По поводу этого фестиваля Дмитрий Дмитриевич сказал то, что, пожалуй, только он один мог сказать: «Когда много слушаешь свои сочинения, сразу видишь все недостатки».

После длительного перерыва Шостакович снова стал профессором Ленинградской консерватории; ему приходилось теперь путешествовать из Москвы в Ленинград для выполнения своих педагогических обязанностей. Дмитрию Дмит-

риевичу предлагали вернуться и в Московскую консерваторию, но он отказался.

...Сентябрь 1961 года. Небольшой зал старого Дома композиторов на 3-й Миусской не мог вместить всех, кто пришел на открытое партийное собрание композиторской парторганизации. На этом собрании Дмитрий Дмитриевич стал кандидатом в члены партии; прошел год и он стал членом КПСС. Как коммунист, Шостакович являлся примером для всех, кто его знал и общался с ним. Он был делегатом XXIII и XXIV партийных съездов.

...18 марта 1962 года — день Парижской коммуны и одновременно — день выборов в Верховный Совет СССР. Ленинградское нахимовское училище. Здесь избирательный участок Петроградского округа. По набережной Невы мимо расцвеченного флагами крейсера «Аврора» идут голосовать ленинградцы. В бюллетенях — два имени. Поэт Николай Семенович Тихонов и композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович. Автор «Ленинградской симфонии» был избран депутатом Верховного Совета СССР.

Первый композитор страны стал партийным и государственным деятелем. Он полностью оправдал доверие партии и народа.

О ЖИЗНИ И СМЕРТИ

Многим музыкантам страны хорошо известен обширный проходной двор между московскими улицами Неждановой и Огарева (бывшие Брюсовский и Газетный переулки). Здесь еще до революции построили неказистый каменный дом, решительно ничем не выделявшийся из сотен и тысяч домов старой Москвы. Не так давно это здание надстроили, реконструировали. Теперь в нем помещается Всесоюзный Дом композиторов. Рядом с основным стеклянным подъездом — крыльцо и дверь, войдя в нее, можно подняться на третий этаж, где находится Союз композиторов РСФСР, которым ряд лет руководил Шостакович. А выше расположены квартиры, в их числе последняя квартира Дмитрия Дмитриевича. По сравнению с прежними его апартаментами на Кутузовском проспекте новые комнаты казались низкими, даже тесноватыми. Он по-прежнему много работал — и не только как композитор: нередко выступал в прессе со статьями, посвященными важным вопросам советского музыкального искусства. Такова, например, интересная статья «Три вопроса — ответ один»¹. В ней затрагиваются некоторые проблемы развития советской оперы. Основываясь на примерах из истории оперного творчества, Дмитрий Дмитриевич утверждал, что композитор, работающий над оперным произведением, добьется успеха лишь в том случае, если он создаст свою (по сравнению с литературным первоисточником) музыкальную концепцию. Нужно, чтобы взятый из литературы сюжет «переводился» на музыкальный язык не «под копирку», а «свободно, вольно, оставляя простор тому потоку чувств, в выражении которого неповторимо сильна музыка и только музыка». Далее Шостакович писал о том, что главным в опере, с его точки зрения, является

¹ «Советская музыка», 1964, № 12, с. 11.

выразительное пение. Он сопоставил мюзикл «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и оперу «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Эта опера «полная противоположность Бернштейну! Там — жизнь улицы, дыхание города, динамика ситуаций и диалогов. Здесь — абсолютная статика внешнего действия, опера-монолог. Но если бы меня спросили о мере новаторства в этих сочинениях, я бы, кажется, отдал предпочтение Пуленку. Почему? Да потому что первый автор разнообразит оперный жанр главным образом средствами и приемами, заимствованными из других искусств, а второй развивает его специфику изнутри, экспериментируя в области собственно вокального интонирования. Это всегда трудней, но зато это и есть подлинно оперное новаторство.» И как резюме — «пение в опере значит все!» Приведенную мной фразу Дмитрий Дмитриевич подчеркнул. Он вспомнил московские гастроли итальянского театра «Ла Скала» и, в частности, артистку Миреллу Френи. Слушая такую певицу, «поневоле думаешь, что сам голос человеческий таит в себе все необходимое для создания выразительного оперного образа, а весь театральный реквизит нужен ему лишь как тонкая оправка драгоценному камню...» На все затронутые в статье вопросы автор дает один суммарный ответ: «опера — это прежде всего музыка».

Можно было бы заметить, что противопоставление мюзиклу «Вестсайдская история» оперы Пуленка не совсем правомерно, поскольку произведение Бернштейна по своей жанровой природе не может быть все же отнесено к оперному искусству. Но это не умаляет значение статьи Шостаковича (попутно напомним, что сходные мысли о роли пения в опере он высказывал много раньше в связи с «Катериной Измайловой»).

Дмитрий Дмитриевич начал было писать оперу «Тихий Дон». Он говорил, что ему хотелось передать музыкой «обманчивую тишину грозного шолоховского Дона», что в опере все персонажи будут много петь... Увы, этому замыслу композитора не суждено было осуществиться.

Он, как и раньше, много работал в привычных для него жанрах. Кино дало ему возможность еще раз «встретиться» с шекспировским Гамлетом. В 1964 году Шостакович написал музыку к ставшему широко известным фильму «Гамлет» Г. Козинцева. На сей раз режиссерская трактовка трагедии Шекспира, а также исполнение заглавной роли И. Смоктуновским не мешали, а помогали композитору написать музыку, внутренне соответствующую теме. В этой музыке — психологически насыщенной и проникновенной — нашла отражение этическая сущность шекспировской трагедии. Есть здесь интонационные соприкосновения с Чайковским, они усугубляют эмоциональность мелоса.

Созданные тогда же Девятый и Десятый квартеты покорили слушателей и богатством содержания, и поразительной изобретательностью автора в области формы, фактуры, квартетного стиля. Помню, после репетиции в Малом зале консерватории Д. М. Цыганов говорил: «Я, скрипач, не смог бы придумать всех тех приемов игры, которые находит он благодаря своей поистине неисчерпаемой композиторской фантазии».

В своей творческой жизни Дмитрий Дмитриевич был по-прежнему тесно связан с Квартетом имени Бетховена. Он полагал, что этот ансамбль надо сохранить «на вечные времена». Состав ансамбля будет, конечно, меняться, это неизбежно. Но пусть всегда существует Квартет, носящий имя великого композитора и сохраняющий традиции, установленные его основателями! Как раз в те годы славный коллектив бетховенцев понес тяжелые потери. Не стало Василия Ширинского, а несколько позже — Вадима Борисовского и Сергея Ширинского. На их место пришли талантливые музыканты другого поколения — скрипач Н. Забавников, альтист Ф. Дружинин, виолончелист Е. Альтман. Дмитрий Цыганов оставался «в строю». «Это подвиг», — говорил Дмитрий Дмитриевич.

Он очень любил В. П. Ширинского, разностороннего музыканта (Василий Петрович был не только скрипачом, но и композитором, дирижером), обаятельного симпатичнейшего человека. Его памяти Шостакович посвятил Одиннадцатый квартет ор. 122 (1966). Он представляет собой как бы сюиту и состоит из семи частей: Вступление, Скерцо, Речитатив, Этюд, Юмореска, Элегия, Заключение. «Это прекрасный музыкальный памятник Василию Петровичу», — сказал о квартете Д. Цыганов.

Но самой значительной вершиной творчества Шостаковича тех лет стал Второй виолончельный концерт (1966), помеченный ор. 126. По сравнению с Первым, он еще более симфоничен. Как и Первый скрипичный концерт, его можно было бы назвать концертом-симфонией. Его содержание связано с главной линией развития симфонизма Шостаковича. Это произведение трагедийного плана. В нем — столь свойственное Шостаковичу сочетание глубокой беспокойной мысли и действия, основанного на драматургическом столкновении противоположных по своему этическому значению образов. Музыкальная драматургия цикла в большой мере основана на противопоставлении первой и второй частей; в первой части главенствует позитивное начало, во второй — негативное. Композитор открыл цикл медленной частью, написанной в свободно трактованной сонатной форме; и в этом отношении концерт типичен для симфонизма Шостаковича. Вторая — быстрая часть представляет собой «злое скер-

цо». Терпкий музыкальный язык вобрал важнейшие особенности интонационного и ладового мышления композитора.

Первая часть является примером монологического инструментально-декламационного стиля, который культивировали и Шостакович, и многие другие современные композиторы; такой стиль свойствен ряду современных концертов для солирующего инструмента с оркестром. Очень смело и необычно решена генеральная кульминация первой части: остро экспрессивное соло виолончели сопровождается одним лишь большим барабаном! Основная тема скерцо — мотив одесской уличной песенки «Купите бублики». Он становится олицетворением воинствующей пошлости. Мы ощущаем в этом и нечто еще более опасное, чем пошлость, ощущаем одно из проявлений тех страшных агрессивных сил, которые Шостакович обличал во многих своих произведениях. Их суть раскрывается до конца в тот момент, когда скерцо без прерыва переходит в финал. Здесь еще одна кульминация, на которую было нацелено все предыдущее движение. В оркестре звучат военные фанфары, как бы сигналы или призывы к безжалостному уничтожению людей. Вот как обернулся «юмор» внешне безобидной «блатной» песни о бубликах!

Фанфарная тема и следующая далее каденция виолончели составляют вступительный раздел финала. А потом начинается основной его раздел (по форме близкий к рондо). Слушателям кажется, что бури и грозы позади и не вернутся больше. Музыка становится светлой, спокойной. На фоне плавно колышущегося ритма звучит мелодия, проникнутая лирическим настроением. Неоднократно повторяющаяся сугубо классическая последовательность аккордов (каданс) словно подчеркивает стремление автора внести порядок в дисгармонию мира, утвердить торжество консонанса над диссонансом (слова консонанс, диссонанс здесь нужно понимать не столько в прямом, сколько в аллегорическом смысле). Но ладовая напряженность музыки и весь ход ее дальнейшего развития говорит о том, что это спокойствие — мнимое (вспоминаются слова Дмитрия Дмитриевича: обманчивая тишина грозного шолоховского Дона). Нет спокойствия, нет тишины! Нет и не может быть «порядка» там, где все еще поправа справедливость. «Покой нам только снится».

И музыка снова наполняется отзвуками борьбы, снова мы слышим фанфарную тему, теперь ее начало напоминает нам мрачную тему фатума из Четвертой симфонии Чайковского. Снова возникает напев «Купите бублики» (генеральная кульминация), теперь уже совершенно утративший свой прежний пошловатый оттенок: он звучит трагически, в нем — холод смерти. На память приходит «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии: ведь и там эволюция образа врага вела от гротеска к страшным картинам гибели, разрушения.

В репризе финала опять просветленность и даже умиротворенность. Но вплоть до самого последнего такта сохраняется ощущение настороженности. Покой и тут мнимый. И вполне закономерно появление основной темы первой части — темы суровых размышлений. Пусть манит ласковая природа, дыхание которой чувствуется в этой музыке. Удел истинного художника нашего века — не «соловьиный сад».

Творчество Шостаковича всегда призывало (и сейчас призывает!) к бдительности. Таков и его Второй виолончельный концерт.

В этом произведении очень полно и ярко сказалось новаторство, свойственное творчеству его автора. Оно здесь обусловлено прежде всего тем, что содержание концерта связано с важнейшей темой-идеей творчества Шостаковича. Это определило не вполне обычную для данного жанра специфику образного строя, музыкального тематического материала. Отметим далее особенности симфонической драматургии, формы. Вопреки традициям, средняя часть концерта — быстрая. Первая часть — медленная (*Largo*); финал написан в умеренном темпе (*Allegretto*). Замысел финала опять-таки не традиционный и гораздо более сложный по сравнению с содержанием финалов ряда классических и современных концертов. Музыкальный язык отмечен характерными особенностями стиля композитора. Я бы даже сказал, что концерт заключает в себе квинтэссенцию его стиля. Элементарной по своему мелодическому рисунку теме «Купите бублики» противопоставлены темы, отличающиеся сложностью строения, с непривычными поворотами мелодии, «непевучими» интонациями. Выделяется одна из тем финала — неожиданно певучая и относительно простая, близкая к русскому народному мелосу (в теме нетрудно уловить начальный оборот песни «Эй, ухнем»). Большой интерес представляют различные комбинации сольной партии и партии оркестра. Труднейшие виртуозные приемы подчинены идее, концепции произведения.

К исполнителю сольной партии Второй виолончельный концерт предъявляет еще большие требования, чем Первый концерт.

Скажу также о работе Шостаковича над оркестровкой произведений, принадлежащих другим авторам. Он оркестровал два замечательных хора А. Давиденко: «На десятой версте» и «Улица волнуется». (Хоры эти были написаны еще в 20-х годах.) Шостакович высоко ценил дарование рано умершего Давиденко, одного из зачинателей советской песенной и хоровой музыки. Содержание его хоров, связанное с революционной борьбой русского пролетариата, было близко художественной натуре Дмитрия Дмитриевича. Кроме того, он сделал новую оркестровку виолончельного концерта

Шумана (как известно, оркестровка не была сильной стороной шумановского творчества).

25 сентября 1966 года Шостаковичу исполнилось 60 лет. Ему — первому из композиторов — присвоили звание Героя Социалистического Труда; он был награжден третьим орденом Ленина. Д. Кабалевский, вступительное слово которого предварило юбилейный концерт, сказал: «Да, труд композитора может стать трудом героическим». В юбилейную программу вошли Первая симфония, исполнявшаяся под управлением Максима Шостаковича, и новинка — Второй виолончельный концерт. Незадолго до своего 60-летия Дмитрий Дмитриевич тяжело заболел (первый инфаркт). Все же он смог приехать в Большой зал консерватории и присутствовать на юбилейном концерте. После исполнения Первой симфонии мы увидели его в боковой ложе, одетого по-праздничному. Он тогда не казался ни старым, ни больным... А между тем его организму уже был нанесен удар с необратимыми последствиями. Р. Щедрин в статье, опубликованной «Правдой», писал: хочется пожелать юбиляру еще «много, много новой музыки и особенно здоровья, потому что именно сейчас он в этом очень нуждается»¹.

К 60-летию Дмитрия Дмитриевича был подготовлен сборник — о нем, о его творчестве. Сборник этот вышел в свет в 1967 году (издательство «Советский композитор»). Его редактор-составитель — известный советский музыковед Г. Орджоникидзе. В книгу вошли статьи и заметки Шостаковича о «Катерине Измайловой», о работе над новой оркестровой редакцией «Бориса Годунова», о Маяковском, о Чехове, которого композитор называл одним из самых любимых писателей. В ней перепечатаны также некоторые его высказывания по различным эстетическим вопросам советского музыкального искусства. Затем следует раздел «Современники о Д. Д. Шостаковиче». Среди авторов этого раздела — А. Фадеев, А. Толстой, Г. Нейгауз, Б. Асафьев, Д. Кабалевский, Е. Мравинский, Л. Стоковский, Б. Бриттен, Э. Сухонь, Ж. Орик и многие другие. Большую часть сборника составляют научные очерки, посвященные творчеству Шостаковича.

На экраны вышел хроникальный фильм «Дмитрий Шостакович». Над ним работали авторы сценария Г. Ягдфельд, Л. Белокуров, А. Гендельштейн, он же был и постановщиком. В работе участвовал как музыкальный консультант А. А. Холодилин. Наша пресса положительно оценила фильм. Зрителям особенно запоминаются кадры, воскрешающие ленинградскую премьеру Седьмой симфонии. После ее первой части звучат слова диктора: «Теперь, спустя четверть века, мы пригласили сюда всех, кто был свидетелем первого ис-

¹ «Правда», 1966, 25 сент.

полнения этой симфонии. Их мало осталось...» Да, мало. Мало осталось слушателей, мало — исполнителей.

«Не случайно в картине несколько раз повторяются сцены, изображающие композитора в поезде, в дороге, — писал Карэн Хачатурян. — С них начинается лента, ими она завершается. Шостакович действительно всегда в пути. В вечном поиске. В беспокойном дерзании и движении»¹.

Это верно. Но путь становился для Шостаковича все более физически трудным. Свои новые произведения он вынужден был создавать, преодолевая жестокие недуги. Тем не менее сила его дарования не ослабевала. Даже среди последних его опусов есть произведения, нисколько не уступающие лучшим работам композитора, выполненным в прежние годы.

К числу замечательных достижений Шостаковича надо отнести вокально-инструментальную сюиту — семь романсов на стихи А. Блока ор. 127 (1967). Это его первое крупное произведение, созданное после 60-летнего юбилея. Сюита написана для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано.

Поэзия Блока глубоко вошла в советское музыкальное творчество. Нашими композиторами написано множество романсов на стихи этого поэта. Они легли в основу и некоторых крупных произведений, назову кантату-симфонию Ю. Шапорина «На поле Куликовом», ораторию-поэму «Двенадцать» В. Салманова. Однако Шостакович никогда раньше не обращался к Блоку. Можно было подумать, что творчество Шостаковича и блоковская поэзия не созвучны друг другу.

Блок прежде всего — романтик. «Подлинный романтизм, — утверждал поэт, — не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства...»². В молодые годы Блок стоял на позициях символизма, но смог впоследствии преодолеть символистские влияния. Если для А. Белого символизм был «школой мировоззрения», то для Блока, по его собственным словам, романтизм — новый способ «переживания жизни».

Шостакович, как и другие крупные художники-реалисты, не чуждался романтизма, но романтиком его нельзя назвать. Вот почему «несозвучность» Шостаковича и Блока могла показаться чем-то безусловным и неопровержимым. Шостакович написал романсы, которыми опроверг такое предположение. В этих романсах он и реалист, и романтик! Он не только почувствовал, но и передал звуками поэзию автора «Незнакомки».

¹ Х а ч а т у р я н К. Волнующие кадры. — «Советская музыка», 1967, № 10, с. 151.

² Б л о к А. О романтизме. — Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, с. 363.

Почему Шостаковичу удалось это сделать? Ведь он все-таки художник совсем иного склада, чем Блок. Огромную роль сыграл здесь отбор стихов, легших в основу цикла. Шостакович остановился на стихах, внутренне ему близких. В них — точки соприкосновения его творчества и творчества поэта. Я имею в виду соприкосновение взглядов на жизнь, на долг художника, на искусство.

Первая часть сюиты — «Песня Офелии» («Разлучаясь с девой милой»). Известно, какое огромное значение имел для Блока шекспировский «Гамлет». Он однажды, в годы юности, сыграл роль датского принца, хотя и не был актером; неоднократно обращался к этому образу в своей поэзии. Вот как писал В. Гиляровский о Блоке, читающем свои стихи:

«Офелия моя! —

услыхал я слова...

Это сам Гамлет... живой Гамлет... Это он спрашивает: быть или не быть?.. Это Гамлет, преображенный в поэта, или поэт, преображенный в Гамлета»¹.

Но ведь и Шостакович «бывал Гамлетом». И не только в музыке, сюжетно связанной с трагедией Шекспира (музыка к спектаклю, к кинофильму). Напомню, когда появилась Пятая симфония, многие слышали в ней отголоски гамлетовских раздумий.

Здесь в сюите — не монолог Гамлета, а песня Офелии. Но она обращена к герою трагедии и перед нами встает его тень...

Шекспир, Гамлет сблизили композитора и поэта. Шостакович создал песню-элегию, полную неизбывной, проникающей в самое сердце грусти (как непохожа эта музыка на песню Офелии из спектакля Вахтанговского театра!). Композитор нашел ту особенную (сложную!) простоту, которую с меньшим успехом искал в некоторых других послевоенных произведениях.

Следующий романс — «Гамаюн, птица вещая». Это стихотворение вдохновлено картиной В. Васнецова.

На глядах бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Не в силах крыл поднять смятенных...

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...

В своей автобиографии поэт вспоминает, как он отправился со стихами о птице Гамаюн к редактору журнала

¹ Гиляровский Вл. Москва и москвичи. М., 1956, с. 339, 340.

«Мир божий» В. Острогорскому. «Пробежав стихи, он сказал: «Как вам не стыдно, молодой человек, заниматься этим, когда в университете бог знает что творится!» — и вы проводил меня со свирепым добродушием. Тогда это было обидно, а теперь вспоминать об этом приятнее, чем обо многих позднейших похвалах»¹. Читая приведенные мною строки, вспоминаешь критиков-либералов, ругавших Чехова за «безыдейность». Почтенный редактор «Мира божьего» не смог осознать социальный смысл стихов Блока и посчитал, что молодой поэт занимается пустяками. Между тем эти стихи — одно из самых ранних в нашей поэзии предсказаний близости «неслыханных перемен», общественных потрясений, катастроф. Такая тематика не могла не быть близкой Шостаковичу, и он воплотил ее в звуках гневных и пророческих.

Первый и второй романсы образуют один из типичных для творчества Шостаковича контрастов. «Песня Офелии» отличается интимностью, камерностью звучания. «Гамаюн, птица вещая» — романс, заключающий в себе мощный эпос. Это музыка могучая, глыбистая.

И снова контраст. Романс «Мы были вместе» — редкая и в поэзии Блока, и в музыке Шостаковича страница прозрачной, ничем не затуманенной лирики любви. Все здесь дышит счастьем, упоением. Эта музыка поистине благоуханна. Снова хочется сказать: просто, но в этой простоте сложность и тонкость человеческой души, поэтических чувств, переживаний.

«Город спит» — название четвертого романса. Он вводит нас в сферу иных эмоций. Это городской ноктюрн. В музыке соединились сумрачность и некоторая приподнятость, как бы приглушенная торжественность. Отметим — речь идет о Петербурге, городе, любимом Блоком, городе, который потом стал любимым городом Шостаковича.

Стихи о буре («О, как безумно за окном ревет, бушует буря злая»), возможно, не привлекли бы внимание композитора, если бы не слова:

...В такую ночь
Мне жаль людей, лишенных крова,
И сожаленье гонит прочь —
В объятья холода сырого!..
Бороться с мраком и дождем,
Страдальцев участь разделяя...

Если б Шостакович был поэтом и жил до Блока, он, наверное, написал бы именно такие поэтические строки. В них то сочувствие горю, испытаниям, которое всегда жило в сердце нашего композитора, жило в его музыке. Это драматическая кульминация сюиты. Она не лишена изобразительности

¹ Блок А. Собр. соч., т. 7, с. 14.

(пассажи скрипки и фортепиано, рисующие завывания ветра). Все же и в этом романсе выразительная сторона преобладает над изобразительной. Здесь не столько музыкальная живопись, сколько воплощение драмы человеческой жизни.

«Тайные знаки» — единственный в сюите романс, литературный текст которого отмечен влиянием символизма. Некоторая нарочитая неясность, таинственность образного строя стихов порождена характерным для символизма стремлением проникнуть с помощью поэзии в потусторонний «непознаваемый» мир. По-видимому, эта особенность стихотворения определила ладовую причудливость основной музыкальной мысли, возникающей первоначально у виолончели (элементы дважды цепного лада). Однако и в этом романсе есть свойственные Блоку вполне реальные предчувствия грядущего («и война, и пожар впереди...»), они связывают его содержание со стихами «Гамаюн, птица вещая».

И наконец, последняя часть — «Музыка», возвышенное Largo, своего рода гимн искусству. И здесь поэт и композитор «находят общий язык», как бы сливаясь воедино. Я имею в виду заключительное обращение к «богине» — музыке:

Прими, владычица вселенной,
Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба
Последней страсти кубок пенный
От недостойного раба.

Рассматривая блоковский вокальный цикл Шостаковича, надо сказать об инструментальном сопровождении, функция которого очень важна (строго говоря, это даже не «сопровождение»: партии инструментов столь же значительны, как и вокальная партия). В распоряжении композитора — инструментальное трио. Но за вычетом последней части он пользуется этими инструментами избирательно, по-разному их комбинируя. Сначала голос сочетается всего лишь с каким-либо одним инструментом, потом с двумя, и только в финале звучит единый ансамбль — трио. Приведу перечень романсов с точным указанием состава исполнителей:

1. «Песня Офелии». Голос, виолончель.
2. «Гамаюн, птица вещая». Голос, фортепиано.
3. «Мы были вместе...» Голос, скрипка.
4. «Город спит». Голос, виолончель, фортепиано.
5. «Буря». Голос, скрипка, фортепиано.
6. «Тайные знаки». Голос, скрипка, виолончель.
7. «Музыка». Голос, скрипка, виолончель, фортепиано.

Фортепиано, казалось бы, необходимый спутник певца или певицы в камерном вокальном репертуаре. Однако, создавая свой блоковский цикл, Шостакович в трех романсах обошелся без этого «спутника». Его отсутствие определило особые формы инструментального сопровождения. Первый

и третий романсы — своеобразные вокально-инструментальные дуэты. Они полифоничны: партия инструмента — выразительная мелодия, развертывающаяся в содружестве с вокальной мелодией. Впрочем, полифоничность изложения свойственна всему циклу. Так, например, романс «Тайные знаки» построен на сочетании трех мелодических линий (сопрано, скрипка, виолончель).

Интересно трактована партия виолончели в романсе «Город спит». Этот инструмент все время играет двойными нотами и создается иллюзия игры двух инструментов — скрипки и виолончели.

Выбор инструмента или инструментов для «сопровождения» вокальной партии был predetermined содержанием, эмоциональным строем стихотворений. Для элегической «Песни Офелии» подходил сгущенный, насыщенный тембр виолончели. В стихотворении «Мы были вместе» упоминается скрипка; кроме того, светлое звучание этого инструмента хорошо соответствует поэтическому образу любви, созданному Блоком. Неудивительно, что в этой части сюиты композитор не смог обойтись без скрипки. А для воплощения сурового и грозно пророческого эпоса романса «Гамаюн, птица вещая» ему понадобились громогласные унисоны и пассажи фортепиано. Велика роль фортепиано в романсе «Буря». Его драматическое содержание требовало мощных фортепианных звучностей, несколько даже оркестрового характера (в фортепианной партии здесь встречается тремоло — прием оркестрового происхождения).

Скажу еще об одной особенности музыки сюиты. В поздних сочинениях Шостаковича есть реминисценции («воспоминания»), связанные с его собственной музыкой и музыкой других авторов. Есть такие реминисценции и в романсах на слова Блока. В романсе «Мы были вместе» часто повторяется мотив, играющий большую роль в Прелюдии Des-dur Шопена (этот же мелодический оборот звучит в начале «Сцены письма» из «Евгения Онегина»; имеется в виду вокальная партия Татьяны, слова «Пускай погибну я»). В «Буре» повторение *ля-бемоль* напоминает мрачную фанфарную тему из финала Второго виолончельного концерта Шостаковича, в свою очередь перекликающуюся с темой фатума из Четвертой симфонии Чайковского. А в последней части сюиты постепенно кристаллизуется волевой мужественный мотив, лежащий в основе Прелюдии и Фуги d-moll, завершающей фортепианный цикл Шостаковича «24 прелюдии и фуги». Этот мотив звучит у фортепиано в конце романса, как тихое, но властное заклинание.

Таковы наиболее важные художественные черты этого произведения, ставшего важным этапом в развитии камерного творчества его автора.

После романсов на стихи Блока Шостакович вновь обратился к инструментальным жанрам — симфоническому и камерному. Он написал Второй скрипичный концерт (1967), отмеченный многими художественными достоинствами, хотя и менее симфонически масштабный по сравнению с Первым концертом.

В 1968 году Д. Ф. Ойстраху исполнилось 60 лет. «Меня поражает и восхищает его умение проникать во все детали авторского замысла и замечательно воплощать центральную идею произведения», — писал об Ойстрахе Шостакович¹. А Давид Федорович говорил о том, что он с молодых лет стал поклонником творчества Шостаковича. Огромное впечатление произвели на него «Катерина Измайлова», симфонии, Квинтет. Трио потрясло Д. Ойстраха; он играл его вместе с Л. Обориным и С. Кнушевицким. Первый скрипичный концерт Ойстрах приравнивал к главной роли в шекспировском спектакле. Второй концерт порастил «ничем не затуманенной человечностью образов, сочетанием сложности гармонического языка с естественностью логики развития»².

К 60-летию Д. Ф. Ойстраха Дмитрием Дмитриевичем была написана Соната для скрипки и фортепиано (1968). Давид Ойстрах играл ее вместе со Святославом Рихтером в Москве, других городах Советского Союза и за рубежом. Давид Федорович выделял третью (финальную) часть сонаты — тему с вариациями. «Выразительна сама тема, очень интересны и разнообразны вариации, дающие широкий простор исполнителям...»³. Третья часть сонаты была обязательным сочинением для скрипачей, участников Конкурса имени П. И. Чайковского в 1970 году.

Соната настолько восхитила Д. Шафрана, что побудила его высказаться о ней на страницах журнала «Советская музыка», хотя он сам не скрипач, а виолончелист. Д. Шафран подчеркнул важное качество сонаты, свойственное и многим другим произведениям Шостаковича: «Размышления художника в ней столь значительны, что перестают быть сугубо личными, становятся общезначимыми». Это достоинство произведения «в сочетании с огромной силой его эмоционального воздействия позволяет говорить о возникновении здесь нового качества камерности»⁴.

¹ Шостакович Д. Великому артисту современности. — «Советская музыка», 1968, № 9, с. 63.

² Цит. по статье: Гайдамович Т. Я люблю скрипку больше всего в жизни. — «Советская музыка», 1968, № 9, с. 69.

³ Ойстрах Д. Великий художник нашего времени. — В кн.: Д. Шостакович. М., 1976, с. 29.

⁴ Шафран Д. Жемчужина камерного репертуара. — «Советская музыка», 1969, № 9, с. 30.

К этому же времени относится и Двенадцатый квартет (1968). В творчестве Шостаковича он занимает особое место.

Размышляя о человеке, о судьбах человеческих, Шостакович пришел к теме — жизнь, смерть, бессмертие. Под этим последним словом здесь надо понимать бессмертие славных человеческих дел, высоких дум и стремлений. С такого рода проблематикой композитор соприкасался и раньше: он сам говорил, что в его Четвертой симфонии выражен «протест против смерти». Но теперь эта проблема приобретает для него центральное значение. Шостакович обратился к ней в Двенадцатом квартете. Позже он ее разрабатывал еще более широко и углубленно.

Двенадцатый квартет (ор. 133) посвящен Д. М. Цыганову. В квартете две части. Первая часть, написанная в умеренном темпе (*Moderato*), — своего рода преамбула. Она предшествует началу действия. Главное в ней — неторопливо развертывающаяся мысль, мысль о жизни. Спокойные звуки *Moderato* воплотили мудрость человека, много познавшего и передумавшего. Это музыка возвышенного интеллектуального склада. Мерное неспешное движение, переходящее от одного инструмента к другому, заставляет вспомнить сцену в келье Пимена из «Бориса Годунова» (еще один пример соприкосновения Шостаковича с творчеством Мусоргского!). Но в музыке квартета нет и тени архаики. Общая эмоциональная окраска светлая.

Если первая часть лишена контрастов и представляет собой один музыкальный пласт, то вторая — многосоставна. В нее входит несколько контрастных, хотя и спаянных друг с другом разделов. Открывается она бурным драматическим *Allegretto*. Короткие трели в разных регистрах чередуются с декламационными быстрыми «репликами» виолончели. Здесь кипение жизни, ее тревоги и бури. Вихревые пассажи у трех инструментов, сопровождающие тему первой скрипки, усиливают взволнованный характер музыки. Далее — траурный эпизод, отличающийся особенной выразительностью. Речитативы виолончели сменяются скорбной гармонией, исполняемой другими инструментами и напоминающей тихое пение хора. Это образ смерти. В последующих разделах композитор возвращается к известному нам музыкальному материалу, показывая его в ином свете. Новый драматический порыв приводит к генеральной кульминации. Знакомые речитативные фразы, исполнявшиеся виолончелью, теперь переходят к первой скрипке; они звучат гневно, протестующе. У второй скрипки, альты и виолончели — четырехзвучные аккорды, в совокупности они образуют аккорд, состоящий из всех двенадцати звуков хроматического ряда (к такому необычайному приему Шостакович прибегал в исключительных случаях; двенадцатизвучный комплекс встречается также в

его Четвертой симфонии). Еще раз возникает траурный хорал, а затем мы слышим просветленную музыку из первой части. Это катарсис. Затем композитор возвращается к музыкальному материалу *Allegretto*, открывающего вторую часть. Но он снимает, присущий ему ранее драматизм, теперь эти образы воплощают энергию и радость бытия. Музыка завершающего квартета раздела преодолевает траурные настроения. Чтобы ни случилось, жизнь идет своим чередом. На смену ночи приходит день с его заботами и радостями.

Двенадцатый квартет, так же как Третий, Пятый, Восьмой квартеты, Фортепианное трио, включает в себе элементы программности или, говоря иначе, скрытую программность. Это одна из особенностей произведения, сближающих его с симфониями композитора.

Идейно-смысловая линия, намеченная Двенадцатым квартетом, получила дальнейшее развитие в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях, в вокальной сюите на слова Микеланджело, в последних квартетах.

О двух последних симфониях Шостаковича хорошо сказал К. А. Караев. Их основное содержание он определил словами: «Проникновение в смысл бытия, сущность которого в борьбе со всяческим злом и насилием; красота свободной человеческой личности, преодолевающей конечность ее земного пути; активное созидание, оставляющее в мире след не даром прожитой жизни, отданной людям...»¹.

Дмитрий Дмитриевич говорил о том, что питает «отцовскую» любовь почти ко всем своим музыкальным «детям», не исключая и тех, которые не очень удались. Он приводил поговорку: «Хоть дитя и криво, а все ж отцу с матерью мило». Но его отношение к Четырнадцатой симфонии было особенным. Когда рукопись отдали переписчику, Шостакович испытывал чувство тревоги. Он думал, сможет ли он восстановить симфонию по памяти, если рукопись будет потеряна. И вспоминал музыку отдельных частей.

Четырнадцатая симфония (1969) помечена ор. 136. Она написана для сопрано, баса и камерного оркестра (10 скрипок, 4 альта, 3 виолончели, 2 контрабаса, челеста, ударные инструменты). Стихи, положенные в основу Четырнадцатой симфонии, созданы поэтами, принадлежащими разным эпохам, разным народам. Это Гарсиа Лорка, Гийом Аполлинер, Вильгельм Кюхельбекер, Райнер Мария Рильке. Однако стихотворения подобраны так, что между ними возникают тематические связи.

¹ Караев К. Что волнует сегодня. — «Советская музыка», 1974, № 1, с. 7.

В Четырнадцатой симфонии одиннадцать частей (их можно назвать сценами или эпизодами):

- | | |
|---|---------------|
| 1. «De profundis» | (Лорка) |
| 2. «Малагенья» | (Лорка) |
| 3. «Лорелея» | (Аполлинер) |
| 4. «Самоубийца» | (Аполлинер) |
| 5. «Начеку» | (Аполлинер) |
| 6. «Мадам, посмотрите» | (Аполлинер) |
| 7. «В тюрьме Санте» | (Аполлинер) |
| 8. «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» | (Аполлинер) |
| 9. «О, Дельвиг, Дельвиг!» | (Кюхельбекер) |
| 10. «Смерть поэта» | (Рильке) |
| 11. «Заключение» | (Рильке) |

Части «De profundis», «В тюрьме Санте», «Ответ запорожских казаков», «О, Дельвиг» написаны для баса и оркестра, а части «Малагенья», «Самоубийца», «Начеку», «Смерть поэта» — для сопрано и оркестра; в исполнении частей «Лорелея», «Мадам, посмотрите» участвуют и бас и сопрано, здесь композитор применил диалогическую форму изложения. Последняя часть — «Заключение» — дуэт; впервые голоса солистов звучат одновременно.

Интервью, которое дал Шостакович корреспонденту «Правды», проливает свет на историю возникновения замысла симфонии: «...Я оркестровал вокальный цикл Мусоргского «Песни и пляски смерти», — рассказывал Дмитрий Дмитриевич. — Это великое произведение, я всегда перед ним преклонялся и преклоняюсь. И мне пришла мысль, что, пожалуй, некоторым «недостатком» его является... краткость: во всем цикле всего четыре номера.

А не набраться ли смелости и не попробовать ли продолжить его, подумалось мне. Но тогда я просто не знал, как к этой идее подступиться. Теперь я опять вернулся к ней после того, как прослушал снова целый ряд великих сочинений русской и зарубежной музыкальной классики.

Я был поражен тем, с какой высокой мудростью и художественной силой решаются в них «вечные темы» любви, жизни, смерти, хотя у меня в новой симфонии свой подход к ним»¹.

Это высказывание композитора я дополню моей беседой с ним.

¹ Предисловие к премьере. Новая симфония Д. Шостаковича. — «Правда», 1969, 25 апр.

Дмитрий Дмитриевич сказал:

— Я написал такую вещь не только потому, что прожил уже большую часть своей жизни. Я об этом мало думаю. Хотя снаряды падают все ближе. О смерти надо помнить всем для того, чтобы лучше прожить свою жизнь. Да, мы не бессмертны, но именно поэтому надо стараться как можно больше хорошего сделать для людей.

Шостакович напомнил широко известное место из романа Островского «Как закалялась сталь»: «Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы».

— Теперь обратите внимание, — продолжал Дмитрий Дмитриевич, — у классиков после самых трагических эпизодов часто наступает просветление. Умирает Борис Годунов — и звучит мягкая мажорная музыка, она точно успокаивает, утешает. То же — после гибели Германа в «Пиковой даме», то же — в финале «Отелло» Верди. А Рихард Штраус одну из своих симфонических поэм так и назвал «Смерть и просветление». Это все связано с религией, с верой в загробную жизнь.

— Не обязательно! — ответил я. — Иногда человек заслоняется от страха смерти иными мыслями. А есть трагедийные произведения, в которых нет «успокаивающего» конца. Шестая симфония Чайковского, например...

— Да, верно. И «Песни и пляски смерти» Мусоргского тоже... И моя Четырнадцатая симфония. Я решаю проблему жизни и смерти не так, как решал ее Рихард Штраус...

— Материалистически?

— Ну да. Человек умирает и — конец; больше уже ничего не будет.

Перед слушателями Четырнадцатой проносится множество образов, картин, видений. Это многоликий, изменчивый, пестрый мир. Мы мгновенно переносимся из одной страны в другую. Сухая земля жаркой Андалусии, таверна, гитары... Излучины Рейна, высокая прибрежная скала... Камера во французской тюрьме Санте. Россия времен Пушкина и декабристов. Множество персонажей. Солисты то ведут повествование от третьего лица, то перевоплощаются в действующих лиц. Среди них — Лорелея, епископ, рыцари, самоубийца; женщина, потерявшая возлюбленного; запорожцы, клеймящие позором турецкого султана; узник, смерть.

Что же объединяет все части и образы симфонии? Какова ее главная тема-идея?

Подобно Мусоргскому — автору цикла «Песни и пляски смерти» — Шостакович изобразил преждевременную гибель людей, не заслуживающих такой участи. Эта гибель рождает протест художника-гуманиста, вновь выступившего

против социальной несправедливости. Вот что определяет «сквозное действие» и «сверхзадачу» Четырнадцатой симфонии, ее общественное значение.

Образы смерти, насилия, зла возникают в хмельном угаре таверны, в неистовых ритмах танца, нестройных звуках дикой и страшной оргии («Малагенья»). Эта драматургическая линия получает продолжение в ряде последующих частей.

В соответствии с замыслом Шостакович трактует сюжеты выбранных им стихотворений очень широко и очень по-своему. Обратимся к третьей части — «Лорелея». Старая романтическая легенда о красавице, осужденной за ее красоту и бросившейся в Рейн, приобретает поистине глобальный смысл. С одной стороны — жизнь, любовь, поэзия; с другой — мрачное, жестокое, гнетущее начало. Музыка передает ощущение напряженнейшей борьбы, близкой катастрофы, и мы понимаем: не только Лорелея стоит над бездной, вместе с нею стоит на краю пропасти весь мир! В острой схватке столкнулись непримиримо враждебные этические, жизненные принципы. Музыка кипит, клокочет, и в этом бешеном водовороте звуков слышатся отголоски современной действительности.

О насильственной неестественной гибели речь идет и в четвертой части симфонии — «Самоубийца». Шостакович написал элегию, полную неизбывной скорби; она рождена думами о всех, кто много страдал не по своей вине и был принужден безвременно расстаться с жизнью.

Кульминацией линии зла является пятая часть «Начеку». Все человеческое здесь отброшено, забыто. Подлинные чувства уступают место кощунственной любви смерти к своей жертве — солдату, который должен погибнуть на поле битвы («Сегодня он умрет, любовник мой и брат»).

Узник тюрьмы Санте еще не умер, но он заживо погребен. Как и в названных выше частях, музыка выполняет роль «увеличительного стекла», она заставляет думать о тысячах людей, несправедливо осужденных и брошенных за решетку.

Лорелея, самоубийца, «маленький солдат», убитый на фронте, узник... Страдают и гибнут люди. А кто виноват? Те, кто, подобно епископу из стихотворения «Лорелея», наделены огромной властью и употребляют ее во зло другим людям. Виноваты деспоты, тираны, сеющие смерть. Они разоблачаются в восьмой части — «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану». Шостакович, говоря об этой части, вспомнил картину Репина, которая, по-видимому, ему не нравилась. У Репина — апофеоз смеха, веселое издевательство над султаном. У Аполлинера — только гнев, сарказм, злость. Именно такая трактовка темы была близка композитору. По его замыслу, эта часть направлена против всех властителей-деспотов. И не случайно она следует

сразу же после части «В тюрьме Санте». Для автора симфонии не важно, что заключенный француз и что посадил его в тюрьму не турецкий султан. Речь идет о всех узниках, всех жертвах несправедливости и всех тиранах.

Но их господство не так уж незыблемо:

В руке суровой Ювенала
Злодеям грозный бич свистит
И краску гонит с их ланит,
И власть тиранов задрожала.

Это — стихи Кюхельбекера, претворенные в музыку девятой части. Они волновали Шостаковича. Он говорил: «Да, видите, как написал Кюхельбекер!». Дмитрий Дмитриевич, несомненно, намекал на то, что человек этот, над которым в лицее добродушно подсмеивались, потом стал героем.

Жуткой фантаσμαгории, запечатленной в части «Начеку», противостоит другой «полюс» драматургии симфонии. Там — наглое торжество смерти, здесь, в Оде Дельвигу, — вера в бессмертие человеческого разума, искусства, в грядущее торжество свободы. Властители-тираны погибнут, «вдохновенные дела» будут жить вечно.

Но на этом симфония не кончается. Шостакович говорил о том, что в конце ее не будет ничего «успокаивающего». Бессмертны вдохновенные человеческие дела, но сам человек все же не бессмертен. И вслед за одой на слова Кюхельбекера звучат траурная эпитафия «Смерть поэта» и заключение — краткое, полное трагизма:

Всевластна смерть. Она на страже
И в счастья час.
В миг высшей жизни
Она в нас страждет,
Ждет нас и жаждет
И плачет в нас.

Быть может, некоторые читатели скажут: ну, уж это — пессимизм, так кончать симфонию не следовало! Но разве оптимистическое мироощущение требует во всех случаях того, что англичане называют *happy end* (счастливый конец)?

Давно, в 20-е годы Шестую симфонию Чайковского иногда исполняли, поменяв местами две последние части: в результате такой операции симфония кончалась не скорбным *Adagio*, повествующим о смертном часе, а полетным скерцо, которое переходит в мужественный, полный энергии марш. Я сам был свидетелем того, как при исполнении рахманиновской кантаты «Колокола» осуществили такую же акцию — сделали перестановку последних частей, дабы произведение не завершалось картиной похорон. Тут сказывалась наивная боязнь пессимизма. Теперь, конечно, никому не придет в голову подобным образом «исправлять» концепции Чайков-

ского и Рахманинова. И нет у нас оснований восставать против концепции Четырнадцатой симфонии Шостаковича, объявляя ее «пессимистической».

Напомню приведенные выше слова Кара Караева: «Активное созидание, оставляющее в мире след недаром прожитой жизни». Напомню слова самого Шостаковича: «О смерти надо помнить для того, чтобы лучше прожить свою жизнь». Созданная им Четырнадцатая симфония трагедийна, но она помогает людям жить и бороться против смерти. Это потому, что в ней есть сила «активного созидания».

Различными музыкальными средствами Шостакович, как лучами прожекторов, осветил «сквозное действие» и «контрдействие» цикла. Сквозное действие воплощает высокую человечность, страдания невинных людей. Эта линия драматургии симфонии связана прежде всего с элегической начальной темой. Из нее рождаются важнейшие мелодические обороты частей «Лорелея», «Самоубийца» и др. Их основа — плавные мелодические ходы (малая терция, малая секунда). На этой же теме построена предпоследняя часть «Смерть поэта». После ряда контрастных картин композитор возвращается к исходной музыкальной мысли, теперь она звучит как резюме. Возникает тематическая арка.

Человечнейший лиризм Четырнадцатой как бы изливается в вокальных «струящихся» мелодиях, иногда напоминающих песню, точнее, песню-романс. Так же как и в романсах на слова Блока, здесь возникают вокально-инструментальные дуэты. Таков дуэт сопрано и солирующей виолончели в части «Самоубийца». Виолончель уподобляется человеческому голосу. Другой пример подобного изложения — начало десятой части («Поэт был мертв»): дуэт сопрано и скрипок, играющих в унисон.

Необыкновенно певучая, полная благородства Ода Дельвигу напоминает ариозо и связана с традициями оперного и романсового мелоса русской музыки XIX века.

Как и всегда у Шостаковича, концепция произведения отражена также драматургией тембров.

Струнные инструменты с давних пор помогали воссоздавать мир человеческой души, глубоких и сложных переживаний. Такова обычная функция струнной группы в симфонической и в оперной музыке. Шостакович не нарушил эту традицию. В Четырнадцатой симфонии скрипки, альты, виолончели и даже контрабасы вдохновенно поют о мечтах, горе и надеждах человека. При этом уже в первой части отчетливо выступают приметы оркестрового стиля композитора: одиноко возникающие «где-то в пространстве» мелодические голоса, крайние регистры («высокие» скрипки, подобные залетевшим в поднебесье птицам, и «низкие», тихо и сумрачно звучащие контрабасы).

Контрдействие — это «античеловеческая» образная сфера цикла. Она часто связана с резкими скачками или бросками (ходы на кварту, квинту). В «Малагенье» квартовые шаги басового голоса передают «шаги смерти». В бездушно-автоматической теме марша «Начеку» ходы на две квинты или кварты в одном направлении лишают мелодию естественной певучести. Отмечу также скачки мелодии в части «Мадам, посмотрите». Эти «колючие» интонации выражают сарказм, злую иронию, за которыми скрыто тяжелое горе. Одним из средств воплощения линии контрдействия являются элементы додекафонии. Об этой системе и об отношении к ней Шостаковича будет сказано в последней обобщающей главе.

Я говорил о роли струнных инструментов. Иногда струнные «переходят в стан врага»; их функция связывается тогда с контрдействием. Внезапно струнные будто лишаются своих исконных качеств — певучести, мягкости и по характеру звучания сближаются с ударными.

Роль ударных в симфонии исключительно велика, хотя играют они не так уж много. Партии этих инструментов трактованы сугубо драматически и, как правило, выражают линию контрдействия. Интересно применены кастаньеты. Казалось бы, это инструмент декоративный, он сразу же рождает воспоминания о танцевальных эпизодах «Кармен», «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. Шостакович вводит его в «Малагенью», часть «испанскую» и танцевальную. Как будто традиция соблюдена. Но как жутко, пугающе звучат тут кастаньеты! А в финале они окончательно утрачивают свою первородную сущность, способствуя созданию трагического образа.

Наиболее «агрессивна» ударная группа в части «Начеку». «Бесчеловечная» квинто-квартовая тема воспроизводится ксилофоном. Весь эпизод наполнен грохотом, треском, щелканьем: гремят барабаны войны, рвутся снаряды, лязгают кости... А в части «О, Дельвиг!» — наиболее позитивной и светлой — ударные молчат: им тут нечего делать.

Из всех симфоний Шостаковича Четырнадцатая наиболее далека от той формы, которую мы привыкли связывать с понятием симфония. Частей очень много, почти все они коротки — уже одно это не соответствует традиционным представлениям о сонатно-симфоническом цикле. Да и сама сонатная форма — для симфонии как будто обязательная — тут отсутствует. Нет также часто встречающейся в симфониях формы рондо. Произведение напоминает камерный вокальный цикл. Оно наиболее близко к написанной Шостаковичем позже вокальной сюите на слова Микеланджело. Как и в Тринадцатой симфонии, есть здесь театральность. Она особенно ощущается в диалогических эпизодах. Укажу хотя бы на диалог Епископа и Лорелеи:

Епископ: О скажи, Лорелея, чьи глаза так прекрасны,
Кто тебя научил этим чарам опасным?
Лорелея: Жизнь мне в тягость, епископ, и проклят мой взор.
Кто взглянул на меня — свой прочел приговор.
О епископ, в глазах моих пламя пожара,
Так предайте ж огню эти страшные чары!
Епископ: Лорелея! Пожар твой всемогущ: ведь я
Сам тобой околдован и тебе не судья.
Лорелея: Замолчите, епископ! Помолитесь и верьте:
Это воля господня — предать меня смерти.

Диалог продолжается. Весь раздел мог бы стать оперной сценой. Композитор дает действующим лицам выразительную музыкальную характеристику: взволнованной речитативной скороговорке Епископа, передающей смятение его души, противопоставлены широкие певучие фразы Лорелеи. А несколько далее передан ее разговор с рыцарями-стражниками.

«Театрально» начало шестой части:

— Мадам, посмотрите! Потеряли вы что-то...

— Ах! Пустяки! Это сердце мое.

— Скорее его подберите.

Некоторые части представляют собой монологи — самоубийцы, смерти, узника.

И все же Четырнадцатая симфония действительно является симфонией, потому что она воплотила глубокий замысел, антагонистические конфликты, раскрытые с помощью симфонического развития, симфонической музыкальной драматургии. Симфоничны интенсивная тематическая разработка в ряде частей (например, в части «Лорелея»), интонационные «прорастания», скрепляющие части, образные, тематические, тембровые контрасты. Давно известно: симфонизм — это определенный тип музыкального мышления, не связанный «навечно» с какими-либо предуказанными формами.

В заключение хочется особо подчеркнуть исключительную силу эмоционального воздействия симфонии. Это одно из тех произведений Шостаковича, в которых особенно много чувства, и выражено оно открыто, с потрясающей искренностью и прямоотой.

Наряду с Пятой, Седьмой, Восьмой симфониями, Четырнадцатая — одно из великих произведений нашей эпохи.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Здоровье Дмитрия Дмитриевича становилось все хуже и хуже. Лечение, отнимая много времени, не давало желаемых результатов. Он уже плохо владел рукой. Да и ноги не повиновались в полной мере своему хозяину. Особенно трудно было ему ходить по лестницам. Лестницы становились его врагами. А между тем для того, чтобы добраться до лифта в доме, где жил Шостакович, нужно было сначала взойти на высокое крыльцо, потом еще преодолеть часть внутренней лестницы.

— Да, двадцать шесть ступенек, — говорил Дмитрий Дмитриевич. И когда он это говорил, думалось: сколько же раз он их пересчитывал и чего ему стоила каждая ступенька!

— Вы понимаете, мне же трудно так жить, я не привык так жить, — продолжал Дмитрий Дмитриевич.

И вдруг неожиданно добавил:

— А все-таки у меня железное здоровье.

И сделал даже акцент на слове «железное».

— Я буду жить долго.

Железной была его воля. И я не мог не сказать ему, совсем больному человеку:

— Да, Дмитрий Дмитриевич, вы будете жить долго. Потому что есть в вас та внутренняя сила, которая все победит, победит все ваши недуги.

Хотелось, очень хотелось верить, что так оно и будет. Хотелось верить в несбыточное.

Болезни и вся его нелегкая жизнь оставили неизгладимый отпечаток на лице, на внешнем и внутреннем облике. Трудно было представить его таким, каким он, по рассказам, был в молодости — веселым, озорным, полным жизни. Но иногда в глазах его вспыхивало что-то совсем юное, какие-то отблески молодого веселого задора. Однажды он рассказывал о своем последнем путешествии в Америку:

— Знаете, когда вы туда отправитесь, то обя-

зательно отправляйтесь морем — очень удобно! (Он говорил об этом так просто, легко, словно речь шла о поездке из Сочи в Сухуми.) — А знаете, я видел кита! — И тут в глазах его засветилась лукавая усмешка — почти мальчишеская. — Да, да, по радио объявили — слева по курсу кит...

*

На смену 60-м годам пришли 70-е годы. Первое произведение Шостаковича, относящееся к 70-м годам, — цикл «Верность», восемь баллад для мужского хора без сопровождения на слова Долматовского. Эти баллады исполнялись хором Г. Эрнесакса и посвящены этому мастеру.

Революционная тематика хорового цикла предопределила лаконичный, строгий, порой почти аскетический характер изложения, интонационного строя. К сожалению, некоторые баллады не удались композитору. Они страдают бледностью музыкального материала; хоровая фактура недостаточно развита. Трудно писать так об одном из поздних произведений Шостаковича. Но он сам превыше всего ставил правду, откровенность. Это обязывает правдиво писать о его музыке.

В последние годы своей жизни Дмитрий Дмитриевич особенно активно работал в квартетном жанре; очевидно, этот жанр имел для него особую привлекательность. В 1970 году он пишет одночастный Тринадцатый квартет (ор. 138). Это произведение относится к числу квартетов, персонально связанных с «бетховенцами». Автор посвятил его Вадиму Борисовскому. Он был тогда жив, но из-за плохого здоровья уже не мог выступать; альтистом Квартета имени Бетховена стал ученик Борисовского Ф. Дружинин. По своему содержанию Тринадцатый квартет отчасти связан с Четырнадцатой симфонией. Шостакович называл это произведение элегическим, но вместе с тем и шутливым. Да, в этой музыке много печали. С. Слонимский сопоставил элегичность квартета со сдержанной строгой лирикой Брамса, композитора, высоко ценимого Шостаковичем. Партия альта выделена. Альт здесь — «главный персонаж», остальные инструменты — его партнеры. По определению Слонимского, «квартетный ансамбль трактуется как диалог солирующего альта и струнного трио (две скрипки и виолончель). Тенденция к диалогическому раздроблению темброво слитного ансамбля, каковым по традиции всегда считался квартет, очень перспективна и симптоматична. Это одно из ярких проявлений новой трактовки инструментальных жанров»¹.

¹ Слонимский С. О благородстве человеческого духа. — «Советская музыка», 1971, № 7, с. 31.

Композитор прибегнул к особому приему — постукиванию древком смычка по деке инструмента. Эти тихие мерные удары, как писал музыковед М. Тараканов, напоминают стук маятника; в совокупности с другими музыкальными выразительными средствами они символизируют движение времени, движение, которое ничто и никто не может остановить. М. Тараканов полагает, что основной смысл Тринадцатого квартета заключается в этом решении — время идет, ход его необратим. Значит, говоря словами Шостаковича, «надо стараться как можно больше хорошего сделать для людей». Эти слова были им сказаны применительно к Четырнадцатой симфонии, но они уместны и здесь.

В связи с «маятником» в Тринадцатом квартете хочется сказать об одной черте Шостаковича-человека. Он очень любил часы. И не любил, когда они останавливались («Часы должны ходить»). Как-то раз он увидел картину с изображением поломанных часов. «Это смерть», — сказал Дмитрий Дмитриевич.

Занятый, как всегда, работой над крупными сложными сочинениями, Шостакович нашел время написать «Марш советской милиции» для духового оркестра, включил его в основной список своих сочинений и пометил ор. 139. Министр внутренних дел СССР Н. А. Щелоков в беседе с корреспондентом «Литературной газеты» отметил: «Личный состав всегда с большой благодарностью будет помнить о «Марше советской милиции», переданном в дар величайшим композитором нашего времени Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем. Этот марш исполняется на всех торжественных церемониях в органах внутренних дел»¹.

А следующим произведением Шостаковича стала Пятнадцатая симфония — последняя. Она закончена в 1971 году и помечена ор. 141 (ор. 140 — оркестровка старых романсов).

Симфония исполнялась впервые под управлением сына композитора. Позже симфония исполнялась в Баку, в присутствии автора и имела громадный успех. Затем был назначен выездной концерт в молодом городе нефтяников Сумгаите. Исполнению произведения было предпослано вступительное слово (с демонстрацией основных музыкальных тем). Симфонию слушали, затаив дыхание. Реакция была сильнейшей.

Написав две программные симфонии (Одиннадцатую и Двенадцатую), две вокально-инструментальные симфонии с литературным текстом (Тринадцатую и Четырнадцатую), Шостакович вернулся к непрограммному инструментальному симфонизму. По своему жанру Пятнадцатая перекликается

¹ Щелоков Н. А. Наша милиция. — «Литературная газета», 1975, 29 окт., с. 10.

с Десятой, написанной восемнадцатью годами раньше (существенно отличаясь от нее по своему содержанию). И хотя можно говорить о «скрытой программности» Пятнадцатой («скрытая программность» присутствует и в ряде других симфоний Шостаковича), «объяснять» ее словами очень трудно.

Пятнадцатая симфония вобрала в себя характернейшие черты симфонизма Шостаковича. Это — музыкальная трагедия, остроконфликтная, с предельно контрастными чередованиями света и мрака. В то же время она типична для позднего периода творчества композитора. Укажу на тематические и интонационные связи симфонии с некоторыми другими произведениями, принадлежащими Шостаковичу, с произведениями других авторов. Наиболее явные заимствования — тема марша из оперы Россини «Вильгельм Телль» и лейтмотив судьбы из «Кольца нибелунга» Вагнера.

В современной музыке получила распространение творческая система, именуемая коллаж; ее принцип — сложные комбинации своего и чужого музыкального (а иногда также и немusicalного) материала. Таких сложных комбинаций в Пятнадцатой симфонии нет. К тому же привлечение чужих тем не является здесь системой, принципом. Вот почему Шостакович был прав, говоря что в этом произведении коллаж отсутствует. (Напомню — заимствованные и переосмысленные темы встречаются в произведениях композиторов прошлых эпох, например, в «Пиковой даме» Чайковского; однако мы не считаем, что в «Пиковой даме» есть коллаж.)

Пятнадцатая симфония представляет собой четырехчастный цикл. В этом отношении она традиционна. Но трактовка некоторых частей, их эмоционально-смысловое содержание уводят от традиционных, давно проторенных дорог.

Темп первой части не медленный (как это бывало у Шостаковича), а довольно живой (*Allegretto*). Все же она далека от нормативов обычного сонатного *allegro* с распространенными контрастами (одна тема подвижная, другая — певучая), драматической борьбой конфликтных образов. Едва ли можно сомневаться в том, что здесь запечатлены картины юности, пожалуй, даже детства. Некоторые музыканты, как я слышал, усматривали в этой музыке «задор, озорство». Есть тут также молодой горячий порыв, жажда деятельности. Много света, солнца. Драматическая конфликтность отсутствует. Оркестр звенит, сверкает. Впечатление такое, будто эту музыку написал молодой, полный сил и энергии композитор.

Тема из «Вильгельма Телля» очень естественно вписывается в общий мелодический и ритмический рисунок части. Начинает даже казаться, что она сочинена самим Шостаковичем и не могла не появиться здесь. Она необходима. По-

чему? Трудно ответить, ведь и сам автор не дал на этот вопрос никакого ответа.

Вторая часть — траурная. В известной мере ее можно сопоставить со второй частью Третьей (Героической) симфонии Бетховена. Так же как и в траурном эпизоде из Двенадцатого квартета звучит хорал, потом речитативная мелодия виолончели. Но хоральные гармонии здесь поручены медным духовым. В дальнейшем развитии части привлекает внимание «надгробная речь» солирующего тромбона (аналогичное по смыслу соло этого инструмента есть в Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза).

И в первой, и во второй частях сказывается субъективное начало, связанное с воспоминаниями о прошлом. Но вторая часть не столько субъективна, сколько объективна. Ей присущи черты монументального оркестрового стиля. Порой возникают интонации, свойственные революционным песням. Эта музыка напомнила Одиннадцатую симфонию «1905 год». Есть в ней и нечто общее с некоторыми страницами первой части Шестой симфонии Шостаковича.

Вторая часть навеяна картинами революционной траурной церемонии. Быть может, композитору-ленинградцу вспомнилось Марсово поле, могилы тех, кто боролся за революцию, за Советскую власть. И надгробная надпись, сочиненная Луначарским:

Не жертвы — герои
Лежат под этой могилой.
Не горе, а зависть
Рождает судьба ваша
В сердцах
Всех благодарных потомков...
Славно вы жили
И умирали прекрасно.

Первая и вторая части цикла — два полюса: жизнь и смерть. Этот контраст, столь часто воплощаемый композиторами разных стран и эпох, в Пятнадцатой предельно обострен: образы детства, юности — это начало жизни, предельно далекое от ее конца. Неудивительно, что и образный строй, и все приемы, интонации, характеризующие вторую часть, совершенно иные по сравнению с первой частью. Казалось бы, столь резкий контраст должен был разрушить единство целого, единство композиции цикла. Этого не произошло. В произведениях больших мастеров любые контрасты, напряженнейшие столкновения полярно противоположных образов не нарушают цельность концепции, формы, поскольку все эти конфликты и противоречия — взаимосвязанные части одного жизненного процесса.

В симфониях Шостаковича, как и в симфониях Чайковского, есть некий безымянный «герой»; в какой-то мере — это сам Шостакович, вместе с тем это собирательный образ на-

шего современника. Мы впервые встретились с ним в Первой симфонии и простились — в Пятнадцатой. Так вот ее вторая часть повествует о смерти других людей, а «герой» произведения продолжает жить. Если б это было повествование о его гибели, то симфонию пришлось бы на этом закончить.

Следующая часть — скерцо. Говорили, что в нем Шостакович воплотил нечто зловещее, гримасы жизни. Можно согласиться с тем, что композитор, по примеру многих своих циклических произведений, ввел в симфонию «злую» музыку скерцозного типа. Его стремление показать столкновения «героя» симфонии с жизненными превратностями закономерно. Однако образы, воплощающие враждебные силы, не обладают здесь такой драматической экспрессией, такой масштабностью, которые характеризуют аналогичные по смыслу части ряда других циклов Шостаковича. Скерцо — наименее «весомая» часть Пятнадцатой симфонии.

Финал, напротив, очень «весом», это важнейшая часть произведения. Она резко отличается от более обычных праздничных или победных финалов. Сразу, без какой-либо подготовки, звучит тема судьбы из «Кольца нибелунга» Вагнера. Замечу попутно: и Россини, и Вагнер — композиторы, по духу и направленности своего творчества далекие Шостаковичу. А между тем он в данном случае обратился именно к ним, в их музыке нашел нужные ему «цитаты». Парадокс? Может быть. Но всякое творчество и тем более творчество такого художника, как Шостакович, таит в себе много «парадоксов», зачастую лишь кажущихся таковыми: на самом деле — это не парадоксальность, а внутренняя необходимость, постигнуть которую не просто.

Вагнеровский лейтмотив первоначально излагается примерно так же, как и в «Кольце нибелунга»; это действительно «цитата». Далее Шостакович «осваивает» его, делает эту тему «своей»; подобно теме Россини, она вписывается в его музыку. Лейтмотив звучит как неотвязный вопрос: что же дальше? Вслед за ним возникает начальный мелодический оборот оркестрового вступления к опере Вагнера «Тристан и Изольда» (*ля, фа, ми*). Здесь он ритмически изменен. А в следующем такте Шостакович «обманывает» слушателей: вместо ожидаемой «тристановской» гармонии, о которой в свое время много писали, звучит музыка совсем иного рода. Мы слышим певучую русскую мелодию; скромная, непритязательная, она полна поэтического обаяния.

Особенно значителен большой раздел финала, представляющий собой пассакалию. Ее тема напоминает эпизод нашествия из Седьмой симфонии. По-видимому, композитор вспоминает о прошлом, о тяжелых испытаниях, выпавших на долю нашего народа. Вместе с тем это страницы его биографии, которая так тесно сплелась с событиями минувшей

войны. Внезапное просветление после трагической кульминации, просветление, когда мы вновь слышим ласковую, добрую мелодию скрипок — поистине гениальные страницы, таких страниц немного в музыкальной литературе.

Заключительный раздел финала определяли как катарсис, сравнивали его с завершением Восьмой симфонии. Вновь воскресают воспоминания о детстве. Слышатся голоса природы, щебетание птиц. Миновала ночь, наступает утро нового дня...

«Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе».

Это слова Чехова, слова Тузенбаха, сказанные им совсем незадолго до гибели, близость которой он осознавал. Я привел их потому, что то же предчувствие окрашивает эмоциональный строй финала Пятнадцатой симфонии, не исключая и завершающих его страниц...

В 1971 году Советское правительство наградило Шостаковича орденом Октябрьской Революции.

К 60-м и 70-м годам относятся новые свидетельства мирового признания музыки нашего композитора. Он становится вице-президентом музыкальной секции Союза советских обществ дружбы (1960). С 1963 года Шостакович — член Международного музыкального совета ЮНЕСКО. Он был почетным членом сербской Академии искусств (1961), членом-корреспондентом баварской Академии изящных искусств (1968), почетным членом Общества композиторов Финляндии (1970), почетным членом французской Академии изящных искусств (1975). В Австрии его наградили орденом Большого почетного серебряного знака. Председатель Государственного совета ГДР В. Ульбрихт вручил Шостаковичу орден «Большая звезда дружбы народов».

Дмитрий Дмитриевич нашел еще в себе силы отправиться в Америку (1973). Об этом его путешествии я упоминал. Он отплыл из Ленинграда на теплоходе «Михаил Лермонтов» и через несколько дней уже был в Нью-Йорке. В США Дмитрий Дмитриевич пробыл десять дней (с 11 по 20 июня). Шостакович посетил Соединенные Штаты в связи с присуждением ему почетной степени доктора искусств Северо-Западного университета Эванстона (штат Иллинойс). Он побывал в театре «Метрополитен-опера», слушал «Аиду» Верди, которую очень любил. Встречался с американскими композиторами и другими музыкальными деятелями.

Находясь в США, композитор дал несколько интервью. Он рассказывал о своих встречах с видными композиторами Западной Европы — Альбаном Бергом, П. Хиндемитом, Д. Мийо, Б. Бриттеном. Отметил «великолепную постановку» своей оперы «Нос» на сцене берлинской Komische Oper. Он давно не создавал новых опер, но в нем продолжало жить влечение к этому жанру. Шостакович снова говорил, что мечтает о создании кинооперы, так как этот вид искусства открывает перед композитором огромные, поистине фантастические перспективы. В киноопере зрителей можно мгновенно перебросить из Москвы в Нью-Йорк, из Нью-Йорка на Марс. Большое принципиальное значение имеют высказывания Дмитрия Дмитриевича о додекафонии, но к ним мы обратимся ниже, в последней главе.

У Шостаковича спросили: как он сочиняет — у рояля или за письменным столом? — Предпочитаю сочинять за столом — ответил композитор.

Сотрудник журнала «High fidelity» («Высокая верность»)¹, опубликовавший интервью, отметил, что он «нашел Шостаковича исключительно доступным и вполне готовым обсуждать собственное творчество... Несмотря на его нервность и редко пробивающуюся улыбку, собеседника сразу привлекает невероятная и очевидная сила духа композитора: это ощущается даже в его высоком голосе, в быстрой, почти юношески взволнованной манере говорить... И нельзя не заметить скрытой в его речи энергии, так же как и необычайной интенсивности интеллекта, которую излучает само присутствие композитора и которая оставила не только у меня, но и у многих других, имевших возможность находиться вместе с ним, чувство теплоты и восхищения».

После Пятнадцатой симфонии Шостакович написал два последних квартета: Четырнадцатый, посвященный С. П. Ширинскому (1973), и Пятнадцатый (1974).

«Четырнадцатый квартет внешне сравнительно скромен. Его три части лаконичны. Фактура прозрачна и проста. Интонационный материал мелодически ясен. В нем господствует кантиленность, отчетливо ощутимые связи с русским народным мелосом, преломленным сквозь призму своеобразно трактованных традиций Мусоргского. Образная насыщенность музыки чрезвычайно велика». Так писал об этом произведении музыкальный критик Ин. Попов².

Д. Б. Кабалевский выделял вторую (медленную) часть квартета. «В ряд с наивысшими достижениями народно-песенного творчества можно поставить беспредельно простую

¹ Название журнала обозначает грамзапись высшего качества. Он посвящен проблемам звукозаписи.

² Попов Ин. Новый квартет Шостаковича. — «Музыкальная жизнь», 1971, № 1.

и вместе с тем напряженно развивающуюся мелодию, которую поют здесь сперва одинокая скрипка, потом виолончель, потом оба инструмента вместе, словно рассказывая о том, что такое подлинная человечность, подлинное благородство, подлинная красота. Какую огромную радость испытываешь, когда эта прекрасная музыка вновь возникает в последней части квартета!»¹

Посвятив квартет виолончелисту Сергею Ширинскому, Шостакович придал особое значение партии виолончели. Он ввел в эту музыку фразу Катерины из оперы «Катерина Измайлова»: «Сережа! Хороший мой!».

Очень большими достоинствами обладает и Пятнадцатый квартет. По традиции его должны были играть бетховенцы. Но в это время внезапно скончался С. П. Ширинский, замены ему пока еще не было. Новое произведение впервые исполнил Квартет имени Танеева. В состав этого ансамбля входят замечательные артисты. «Первоклассные музыканты, — говорил о них Дмитрий Дмитриевич после репетиции Пятнадцатого квартета. — Я беспокоюсь не за исполнение (тут я спокоен), а за свое сочинение».

Основания для беспокойства были. И совсем не потому, что музыкальный язык квартета отличался какой-то особенной сложностью. Необычна композиция произведения, его музыкальная драматургия. В больших циклических произведениях, как правило, медленные темпы чередуются с быстрыми или хотя бы умеренно быстрыми. А в Пятнадцатом квартете все шесть частей написаны в очень медленном движении (*Largo*). Между тем этот квартет длится тридцать пять минут — это не мало! Можно сказать с уверенностью — другой композитор не рискнул бы «поступать таким образом». Шесть частей, идущие без перерыва в медленном темпе, — это же однообразно! Скучно! Но Шостакович не побоялся темпового однообразия и вдобавок сохранил на протяжении всего цикла одну основную тональность — *es-moll*.

По своему содержанию квартет связан с той же линией творчества Шостаковича, которую он развивал в Четырнадцатой и Пятнадцатой симфониях. Это мудрое, суровое и прекрасное искусство. Оно очень человечно. Части квартета имеют названия. Вот они: 1. Элегия. 2. Серенада. 3. Интермеццо. 4. Ноктюрн. 5. Траурный марш. 6. Эпилог. Есть в квартете страницы, отмеченные острой трагической экспрессией. Таково начало второй части. Один звук нарастает от *ppp* до *fff* и резко прерывается. Такой прием повторен несколько раз. Ленинградский композитор Б. Тищенко в статье, посвящен-

¹ Кабалевский Д. Гармония чувства и мысли, вдохновения и мастерства. — «Советская культура», 1973, 13 ноября.

ной Пятнадцатому квартету¹, сравнивал эти звуки со стремительно приближающимися стрелами, длинными и пронзающими. Сравнение меткое! Вспоминаются строки из романса Шостаковича на стихи Марины Цветаевой, названные «Анне Ахматовой»: «Ты черную насылаешь метель на Русь, и вопли твои вонзаются в нас, как стрелы». Но в квартете преобладает не действие, а сосредоточенная мысль, трепетные сокровенные чувства. Конечно, произведение, от начала и до конца написанное в очень медленных темпах, и не могло быть динамичным, действенным. Говоря о музыкальном языке квартета, надо снова сказать о тяготении композитора к «сложной простоте». Возьмем хотя бы начальные такты первой части. Как просто написано! Помимо повторений одного звука, здесь часто встречается мелодический оборот, определяемый словом «опевание» (имеется в виду «опевание» какого-либо тона). Такие обороты были очень распространены в музыке XIX века, например, в музыке Чайковского, а потом их стали избегать именно потому, что ими пользовались слишком часто. А вот Шостакович в первой части Пятнадцатого квартета часто ими пользуется, не боясь, что его музыкальная речь покажется слушателям «не оригинальной», «простоватой». Мелодическая линия второй темы представляет собой чередование аккордовых звуков тоники и субдоминанты, после которой возвращается тоника. Мелодия как будто построена элементарно. Однако слушая первую часть и другие части цикла, мы никакой элементарности, упрощенности не ощущаем. И не только потому, что сложно, богато содержание квартета. Его музыкальный язык тоже богат и сложен, да, сложен, при внешней простоте некоторых приемов.

Много работая в камерных инструментальных жанрах, Шостакович продолжал свою творческую деятельность и в области камерной вокальной музыки. Он создал шесть романсов на слова Марины Цветаевой (1973) и сюиту для голоса и фортепиано на слова Микеланджело Буонарроти (1974). Существуют вторые варианты этих циклов — для голоса и оркестра.

Говоря о Шостаковиче, мало сказать, что его творчество отмечено печатью очень сильной художественной индивидуальности. Многие его произведения сами по себе глубоко индивидуальны и в этом смысле уникальны. Таковы и романсы на слова М. Цветаевой. Этот вокальный цикл по своему содержанию, образному строю, стилю резко отличается не только от вокальных циклов других авторов, но и от аналогичных в смысле жанра произведений самого Шостаковича.

¹ Тищенко Б. Новый квартет Шостаковича. — «Советская культура», 1974, 19 ноября.

Цикл состоит из шести частей. Все части, кроме второй, связаны с литературной проблематикой. В стихах первого романса Цветаева говорит о своем творчестве; в третьем — спор Гамлета с совестью; четвертый и пятый — взволнованное повествование о гибели Пушкина и его убийце — царе; стихи, положенные в основу последнего романса, обращены к Анне Ахматовой. Но содержание цикла выходит за пределы собственно литературных тем и захватывает столь близкую Шостаковичу этическую сферу.

Музыкальной основой первого романса «Мои стихи» является серия, то есть последовательность из двенадцати не повторяющихся звуков. Она первоначально звучит у фортепиано, потом переходит в вокальную партию, разрабатывается на протяжении всей части цикла и с большой силой (*fortissimo*) утверждается в фортепианном заключении. Некоторые считают, будто принцип, определяющий построение серий, обязательно приводит к сухому и умозрительному логизированию; в результате рождаются звуковые конструкции, лишенные чувства, души. Так действительно бывало и бывает в творчестве некоторых композиторов. Но тема романса Шостаковича, будучи серией, вместе с тем отличается большой выразительностью. Это не конструкция, а живая музыкальная мысль. Впрочем, романс в целом далек от додекафонии, от принципов серийной атональной музыки. Он тонален. Уже в его начале вырисовываются контуры тональности *es-moll*; композитор утверждает ее в фортепианной постлюдии.

Первая часть цикла, подобно остальным частям, отличается от классических романсов отсутствием традиционной лирической кантилены, необычностью фортепианной партии. Обращу внимание вот на какое обстоятельство. Обычно на протяжении всего романса или основных его разделов сохраняется один и тот же тип фортепианного сопровождения. А в романсе «Мои стихи» фортепианная фактура меняется необычно часто. Здесь есть двенадцать различных ее видов! Лишь благодаря дарованию и мастерству Шостаковича не возникает ощущение пестроты, разорванности музыкальной ткани.

Второй лирический романс «Откуда такая нежность?» примечателен другими особенностями музыкального языка. Партия фортепиано как бы соткана из движений по квартам. Уже в самом начале возникает последовательность («цепочка») из четырех кварт (*ре—соль—до—фа—си—бемоль*). Ранее считалось, что такие ходы не могут быть свойственны лирической музыке. В Четырнадцатой симфонии Шостакович пользовался ими для воплощения негативных, враждебных человеку сил. Здесь же, в романсе, рассыпанные на каждом шагу кварты выражают нежные лирические чувства.

Поразителен романс «Диалог Гамлета с совестью» — еще одна «встреча» Шостаковича с близким ему шекспировским героем. Тут внимание приковано к вопросу, который в трагедии Шекспира не стоит на первом плане, — о мере вины Гамлета перед погибшей Офелией. В романсе раздвоенность личности, возникающая, когда человек вступает в спор с самим собой. Спор обрывается — его и нельзя было закончить каким-либо выводом, итогом, дать ответ на поставленный вопрос. Это одно из наиболее психологически углубленных произведений в мировой вокальной литературе. Речитатив певца, поддерживаемый фортепиано, повторение одного звука и в вокальной, и в инструментальной партиях передают неотвязный голос совести, его невозможно заглушить. Немногими музыкальными штрихами обрисованы «собеседники» — Гамлет, укоряющий себя, и Гамлет оправдывающийся...

«Пушкинские» романсы этого цикла связаны с темой, глубоко волновавшей Марину Цветаеву, темой, полно раскрытой в советской художественной прозе, поэзии, драматургии, живописи. Бессмертный Пушкин и раньше привлекал Шостаковича, написавшего на его стихи романсы «Возрождение», «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила», «Предчувствие», «Стансы» («Брожу ли я вдоль улиц шумных»), «Отрывок» («В еврейской хижине лампада»), «Что в имени тебе моем?», «Во глубине сибирских руд», «Прощание». Они не относятся к числу наиболее заметных достижений композитора, но вместе с тем свидетельствуют о том, что он как художник вживался в мир пушкинской поэзии, искал средства его музыкального воплощения. С большим волнением приступил он теперь к воплощению темы — гибель поэта. В романсе «Поэт и царь» вновь встает перед нами Шостакович-сатирик, вновь мы слышим удары «Ювеналова бича». Композитор воссоздает образ венценосца, мнящего себя «первым лицом истории»; на деле он «пушкинской славы жалкий жандарм». Торжественные аккорды, колокольные звоны в партии фортепиано передают внешнее показное величие, скрывающее внутреннюю пустоту. В фортепианных пассажах слышится гнев. Тут мы невольно вспоминаем «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану» из Четырнадцатой симфонии.

Следующий романс «Нет, бил барабан». М. Цветаева отталкивается от слов старой солдатской песни (похоронного марша): «Не бил барабан перед смутным полком, когда мы вождя хоронили». Хоронят вождя той России, которую душил Николай. Вокальная партия — речитатив, почти переходящий в быстрый взволнованный говор. Фортепианное сопровождение очень лаконично — вместо двух строк нотного стана композитор пользуется одной строкой. Тем не менее

оно передает атмосферу России, царя и жандармов — мы слышим сухие удары барабана, военные сигналы, отголоски тупого солдафонского марша. Все эти бытовые элементы творчески переработаны композитором, благодаря чему музыкальный образ приобретает характер художественного обобщения.

В противовес этой музыке последний романс «Анне Ахматовой» утверждает возвышенное духовное начало, тему творчества, проходящую через весь цикл.

Сюита на слова Микеланджело по своему содержанию еще шире, «глобальней»; в этом отношении она занимает первое место среди вокальных циклов Шостаковича. Хорошо исполняет это произведение Е. Нестеренко, концертная деятельность которого тесно связана с творчеством Дмитрия Дмитриевича (он исполнял также «Стихотворения капитана Лебядкина», сольную басовую партию в Четырнадцатой симфонии).

— Вы знаете, я — невежественный человек: я не представлял себе, что у Микеланджело есть такие гениальные стихи, — сказал мне Шостакович вскоре после того, как он закончил свою сюиту. Его не вполне удовлетворял перевод А. Эфроса, местами тяжеловатый. Он ознакомился с другим переводом и, считая этот перевод более удачным, пытался приладить его к уже написанной музыке. Из этого ничего не получилось: новый литературный текст интонационно не совмещался с мелодией, рожденной стихами, переведенными Эфросом.

Шостакович признавал, что название сюиты не вполне точно. Она именуется сюитой на слова Микеланджело, между тем в текст части «Ночь» включены стихи другого поэта.

Это произведение композитор посвятил своей жене — Ирине Антоновне.

В творчестве Шостаковича сюита имеет особое значение: она обобщила ряд важнейших тем-идей, которым в большой мере посвящена была его композиторская деятельность. Вот почему нам необходимо подробнее рассмотреть это произведение.

Оно состоит из одиннадцати частей: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие».

Немало титанов мысли, науки, искусства породила эпоха Возрождения. И едва ли не первым из них по силе и многогранности своей могучей творческой натуры был Микеланджело — великий скульптор, архитектор, живописец, замечательный поэт, талантливый инженер.

Разумеется, каждый понимает, что Микеланджело и Шостакович — художники, принадлежащие различным эпохам, что они были представителями различных мировоззрений. И

все же существовали глубокие причины, в силу которых Шостаковича вдохновила поэзия Буонарроти, в чем-то весьма важном родственная нашему композитору, его творчеству.

Здесь уместно напомнить, что время, к которому относится жизнь и творческая деятельность Микеланджело, было временем общественных потрясений и катастроф. Великому мастеру постоянно приходилось сталкиваться с торжествующим злом, с диким варварством, насилием, несправедливостью. Как же он ко всему этому относился? Ученик и биограф Микеланджело Кондиви писал о своем гениальном учителе: «Он был даже боязлив (*timido*) за исключением тех случаев, когда его охватывало справедливое негодование: если ему или другим наносили обиды или оказывалась несправедливость... Тут он может обнаружить больше смелости, чем самые мужественные»¹.

О Микеланджело писали, что все его существо восставало против малодушного примирения со злом и тьмой. Протест великого художника воплощался в действие. Он участвовал в обороне Флоренции, защищая ее от интервентов и реакционного папского воинства.

Как мы видим, духовный облик Микеланджело отмечен чертами, близкими Шостаковичу. Душе композитора был созвучен гуманизм знаменитого мастера эпохи Возрождения, в центре творческой деятельности которого всегда был человек, его мысли, порывы, страдания. Шостаковичу была созвучна трагическая тема искусства Микеланджело, чувства гнева и протеста, воплощенные в его произведениях. Эти чувства еще более усилились после того, как пала Флоренция, которую автор «Страшного суда» любил и которую защищал. Его возмущало то, что он тогда видел вокруг себя: торжество болтунов и лжецов, ликование душегубов — тех, что «держат милосердые на замке». Мир во власти зла, настали дни «несправедливости и позора». Таково содержание многих стихов, созданных поэтом-гражданином, сыном своего времени.

Столь понятный Шостаковичу как человеку и художественному деятелю протест против несправедливости воплощен в нескольких частях его сюиты, и прежде всего в первой части — «Истина». Негодование, вызванное тем, что происходит на земле, сплетается в стихах Микеланджело с богоресческими мотивами: говоря о себе, о своих высоких помыслах, поэт саркастически добавляет: «Но есть к земным заслугам безразличье на небесах, и ждать от них наград, что ожидать плодов с сухого древа». Как и в других частях этого цикла, музыка Шостаковича соединяется со стихами в одно нерасторжимое целое. Композитор с большой драмати-

¹ Д живелегов А. Микеланджело. М., 1957, с. 23.

ческой силой передает основное настроение стихов; вместе с тем вокальная партия очень точно и тонко следует за литературным текстом, передавая все его нюансы. Композитор остается верен тому вокальному стилю, который разрабатывал и в ряде других произведений. Это ариозный, отчасти речитативный стиль, отличающийся богатством живых, эмоциональных интонаций. Фортепианное сопровождение и здесь далеко отходит от широкоупотребительных приемов обычного аккомпанемента. Оно сугубо полифонично, у фортепиано все время звучат самостоятельные мелодические голоса, сочетающиеся с голосом певца. Небольшое вступление напоминает некоторые страницы первой части Восьмой симфонии; оно будет повторено в предпоследнем разделе сюиты.

Потом — страницы лирики. Любовь, но любовь, сопряженная с художественным творчеством. «О, сколько дела здесь для рук моих!» — восклицает пораженный женской красотой поэт, не забывший, что он и скульптор, руки которого могут творить прекраснейшие статуи. Третья часть говорит о том, как красота, дарованная жизнью, соединяется с красотой, которую рождает творческая мечта.

Вторая и третья части сюиты Шостаковича в какой-то мере перекликаются с лирическими светлыми фрагментами его блоковского цикла («Мы были вместе»). Но в сюите на слова Микеланджело даже образы любви не лишены сурового оттенка. Я говорю сейчас о музыке. Примечательно, что во второй части — «Утро» — композитор отказался от широкой певучей мелодии, кантилены, хотя такой вокальный стиль как будто вполне соответствовал бы лирическому содержанию стихов. Партия певца представляет собой речитатив, поддержанный скупыми аккордами фортепиано, без каких-либо расцвечивающих сопровождение деталей.

Второй, третий и четвертый разделы образуют «цикл внутри цикла»; их объединяет тема любви. В четвертой части говорится о разлуке. «Но дабы рок потом мое служенье изгнать из вашей памяти не мог, я оставляю сердце вам в залог». Сгущаются сумрачные краски. А по характеру изложения эта часть близка ко второй (мы помним, что она открывала «малый цикл»): вокальный речитатив на фоне протянутых гармоний фортепиано. Такое обрамление «малого цикла» несколько выделяет его, подчеркивая внутреннее единство этих трех частей.

Но любовь миновала, ушла, и к ней уже нет возврата. Вновь звучит голос обличителя тех, кто «кровь Христову продает на вес». Возникает тема изгнания: великий художник все отдал людям; и ад, и небо открыли пред ним двери, а отчизна злобно закрыла для него свою дверь. Этот непризнанный гений — Данте. Воспевая его, возмущаясь его судьбой, Микеланджело обнажает свою душу, передает свое

отношение к миру. И музыка здесь, как и во всей сюите, передает черты внутреннего облика Буонарроти, дух его творений: мы слышим торжественные и грозные звучания; в них — величие творческой мысли, обличение зла, пророческая сила. С темой Данте хорошо согласуется тема — творчество. Впрочем, речь идет о творчестве скульптора. Тут интересен изобразительный прием — фортепиано как бы передает удары молотка, когда скульптор «скалу... в обличия преображает». Особенно сильное впечатление производит часть «Ночь» — одна из самых удачных в сюите. Изумительная статуя, созданная Микеланджело и установленная на саркофаге Джульяно в флорентийской усыпальнице Медичи, побудила поэта Строцци обратиться к ее творцу со следующими стихами:

Вот эта ночь, что так спокойно спит
перед тобою,
Ангела создание,
Она из камня, но в ней есть дыханье,
Лишь разбуди — она заговорит.

Микеланджело так ответил на эти стихи:

Мне сладко спать, а пуще — камнем быть,
Когда кругом позор и преступленье,
Не чувствовать, не видеть — облегченье.
Умолкни ж, друг — к чему меня будить?

(Перевод А. Эфроса)

Литературной основой части «Ночь» стали стихотворение Строцци и ответ Микеланджело. И хотя поэт один певец, часть имеет подзаголовок — «диалог».

Композитор достиг здесь очень большой выразительности, она покоряет слушателей. Мягкое колышущееся движение в фортепианной партии создает особую эмоциональную атмосферу — в ней тишина, покой и вместе с тем чуткая настроенность. Как много говорит нам мелодия фортепиано, звучащая четыре раза (что придает форме черты рондо). Первый раздел, написанный на стихи Строцци, отделен от второго музыкальной автоцитатой: звучит тема из Четырнадцатой симфонии (часть «Смерть поэта»). Она подобна надгробному пению хора, ведь для Микеланджело смерть — избавление от жизненных мук («кругом позор и преступленье»). Второй раздел по музыке существенно отличается от первого, хотя композитор пользуется тем же музыкальным материалом. Раньше музыка передавала преклонение перед красотой статуи, мы слышали голос восхищенного Строцци; теперь звучит голос Микеланджело, и говорит он не об искусстве — о жизни, жизни уродливой, страшной, омраченной преступлениями. Музыка приобретает драматическую остроту и напряженность. Тихое, спокойное завершение — это уже не сон статуи, а тот вечный сон, погрузившись в который, человек перестает страдать.

О таком сне говорится в десятой части: «...телу еще жалко плотских благ, душе же смерть желаннее порока». Но герой цикла, то есть сам Микеланджело, еще не умер. И покуда он жив, он продолжает обличать порок и царящую повсюду ложь.

Уже здесь намечается существенное отличие концепции сюиты от концепции Четырнадцатой симфонии (речь идет о том, как завершаются эти произведения). Предпоследняя часть Четырнадцатой — «Смерть поэта». Предпоследняя часть сюиты называется «Смерть», но поэт хоть и говорит о ней, но сам живет и борется! Он еще раз бросает вызов небесам (полные горечи слова: «Когда ж, господь, наступит то, чего ждут верные тебе? Ослабевают в отсрочках вера...») И музыка, несмотря на появляющиеся здесь траурные ритмы, передает дух борьбы непокорившегося человека.

Как уже говорилось, в этом разделе возникает тема из первой части. Образуется «арка», переброшенная через весь многочастный цикл (прием, знакомый нам по Четырнадцатой симфонии).

Мы помним, что говорил Шостакович в связи с замыслом финала Четырнадцатой: «Ничего успокаивающего. Никакого просветления». Он тогда как будто даже протестовал против того, что некоторые композиторы завершали свои трагедийные произведения «успокоительными просветлениями». Эти высказывания Дмитрия Дмитриевича соответствуют содержанию именно той его симфонии, о которой шла тогда речь. Но они неприменимы к Двенадцатому квартету, Пятнадцатой симфонии, сюите на слова Микеланджело. Ибо эти произведения завершаются «просветленно». Человек умирает, но... Вот в этом «но» — суть дела. Тургеневский Базаров говорил: попробуй отрицать смерть, она тебя отрицает и баста! Отрицает, но... Без «но» люди едва ли смогли бы жить. Для многих это «но» — религия. Для Шостаковича — автора сюиты — оно в другом.

Последняя часть — «Бессмертие». Значит, есть оно? Есть! Я приведу полностью слова Микеланджело — мы вспоминали их тогда, когда уже не было в живых самого Дмитрия Дмитриевича.

Здесь рок послал безвременный мне сон,
Но я не мертв, хоть и опущен в землю,
Я жив в тебе, чьим сетованьям внемлю,
За то, что в друге друг отображен.
Я словно б мертв, но миру в утешенье
Я тысячами душ живу, в сердцах
Всех любящих,
И, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.

В этой части звучит мелодия, которую Шостакович сочинил, когда ему было девять лет. Круг замкнулся.

Музыкальная тема поэтичная и немного наивная («ребячья»), очень прозрачная, звучащая в высоком, «хрустальном» регистре фортепиано, воспринимается как образ детства. Но эта музыка иного рода по сравнению с первой частью Пятнадцатой симфонии. Здесь отсутствует атмосфера беспечного веселья, детских игр, озорства. В финале сюиты музыка говорит о детстве в связи с основной мыслью части. К таким образам, символизирующим будущее, композитор обращался (не вполне удачно) в финале Двенадцатой симфонии «1917 год». «Детская музыка» в сюите отражает бесконечность жизненного круговорота и противостоит запечатленному ранее образу смерти.

Так же как часть «Ночь», часть «Бессмертие» включает в себя два контрастных раздела. Шостакович понимал, что ее идею нельзя выразить с помощью одной «детской музыки». Нужны были и какие-то другие краски. Композитор нашел их. Во втором разделе музыкальное звучание становится величественным, широкая распевная мелодия (вокальная партия) в своем восходящем движении достигает кульминационной зоны, подчеркивающей слова «и, значит, я не прах». Мелодию певца поддерживают торжественные унисоны и плотные массивные гармонии фортепиано. Музыка передает непоколебимую убежденность поэта и композитора, которую можно было бы выразить не только словами великого итальянца, но и словами Пушкина:

Нет, весь я не умру...

Изумительно фортепианное заключение, возвращающее нас к музыке первого раздела. У фортепиано остается многократно повторяющееся трезвучие (тоника). Оно повторяется, все более захитая (*pp* *morendo e fine*) и, наконец, исчезает, словно улетает куда-то. Предельно просто. Но это простота, на которую способен только гениальный мастер.

Из всех вокальных циклов Шостаковича сюита на слова Микеланджело отличается особым разнообразием своего содержания. Рисуя трудный подвиг жизни, композитор запечатлел контрастные стороны реальной действительности, достигнув большой художественной цельности всего цикла. Этому способствуют тематические, а также интонационные переключки, объединение смежных частей в «малые циклы» (помимо второй, третьей и четвертой, объединены пятая, шестая и седьмая, восьмая и девятая, десятая и одиннадцатая части); этому способствует не прекращающийся ни на минуту ток «сквозного действия» — литературного, музыкального. Он пронизывает всю сюиту.

Теперь, когда мы рассмотрели ряд поздних произведений Шостаковича, я коснусь вопроса, связанного с многими из этих работ.

Сначала позволю себе обратиться к личным воспомина-

ниям. Дмитрий Дмитриевич познакомил меня с магнитофонной записью сюиты на слова Микеланджело. Происходило это в его кабинете. Чуть поодаль от нас сидела Ирина Антоновна и вместе с нами слушала посвященную ей музыку. В этой домашней обстановке как-то особенно остро ощущалась сопричастность автора к тому, о чем говорили звуки. А говорили они о том... что «снаряды падают все ближе».

Жизнь, смерть, бессмертие... Шостакович думал о смерти, он снова и снова возвращался к мысли о ней в своем творчестве. Обреченность?! Да. Она бросает тень даже на некоторые светлые страницы музыки Шостаковича, например, на заключительный раздел финала Пятнадцатой симфонии.

О том, что трагедийность — одно из слагаемых искусства и что это вполне закономерно, говорилось. Доказывать истины подобного рода едва ли нужно. Но сейчас речь идет об обреченности. Какое безнадежное слово, от него веет холодом могилы. И все же...

Советский художник Г. Коржин создал замечательную картину, она называется «Обреченная». С первого взгляда картина изображает нечто будничное, прозаичное и не претендующее на какие-либо обобщения. Один из кабинетов в больнице или поликлинике, амбулатории — это неважно. Молодая женщина, совсем раздетая, сидит на покрытом простыней табурете. Сзади стоит уже немолодой врач. Главное в том, что и женщина, и врач смотрят в одну сторону: там «за кадром», за пределами картины находится нечто очень важное, должно быть, рентгеновский снимок — он равносителен смертному приговору (женщина этого не может понять, а врач, конечно, понимает). Фон — черная пустота. Все выглядит обыденно, кроме этой жуткой черной пустоты. И когда начинаешь «вживаться» в картину, становится ясным: она создана не для того только, чтобы поведать о буднях некоего медицинского учреждения, и не для того, чтобы показать обнаженное женское тело. Основное тут — человеческая жизнь, которую надо беречь, беречь всеми силами. Берегите людей! В этом суть картины «Обреченная». Но таков же подтекст и наиболее трагических по своему содержанию произведений Шостаковича.

Значит, не надо пугаться этого слова — обреченность, когда речь идет об искусстве. Здесь, как и во всем другом, решает позиция художника, его намерения.

Беречь людей... Беречь и приумножать все то доброе, хорошее, что создано людьми. К этому призывал Шостакович, советский художник-гуманист.

Последние произведения Шостаковича, постановка оперы «Нос» в Московском камерном театре, а также беседы с композитором на разные темы — таково содержание нового

фильма, сделанного режиссером Ю. Белянкиным (творческое объединение «Экран»). Отмечу прежде всего уникальные кадры — лицо композитора, слушающего свою музыку. Полагаю, что никто еще не мог следить за выражением его лица в такие минуты, так близко и так долго. Техника кино позволила это сделать. Мы видим Дмитрия Дмитриевича на репетициях «Носа». Интересно его суждение о спектакле: «Глубокая постановка». Да, именно глубокая, вскрывающая «подтекст», ранее многим неведомый. Звучит Пятнадцатый квартет, сюита на слова Микеланджело, Пятнадцатая симфония. К сожалению, попытка создать «зрительный ряд», иллюстрирующий музыку квартета (зимние пейзажи Ленинграда), оказалась неудачной. Эта музыка всецело связана с внутренней духовной жизнью человека и не поддается визуальной интерпретации. Более оправдано сочетание музыки сюиты со скульптурами Микеланджело. На экране возникают также картины моря. О нем в сюите ничего не говорится; и все же эти кадры в какой-то мере уместны — море воспринимается здесь как олицетворение вечности.

Шостакович говорит в фильме о своих учениках, рассказывает об участии в американском конгрессе друзей мира. Эта беседа не носит характера официального интервью, она течет свободно, непринужденно.

В годы, о которых шла речь, Дмитрий Дмитриевич, как и раньше, жил тем, чем жила вся страна. То было время славных юбилеев, великих памятных дат. Шостакович откликался на них своим творчеством. К 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции он написал симфоническую поэму «Октябрь», к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина — хоровые произведения. В 1975 году мы праздновали 30-летие Победы. Какого-либо нового опуса, приуроченного Шостаковичем к этой дате, не появилось. Но были все основания чествовать его как композитора, создавшего музыкальную летопись Великой Отечественной войны. Седьмая симфония, Восьмая симфония, Трио, Третий квартет, траурный симфонический прелюд памяти героев Сталинградской битвы «Новороссийские куранты», песни, хоры... 9 мая 1975 года мы говорили о наших героях, живых и павших. А в это время музыка Шостаковича звучала по всей стране, она звучала не только по радио и в концертных залах, она звучала и там, где горит огонь вечной славы, где покоится прах советских воинов.

Мы знали, что Дмитрий Дмитриевич тяжело болен, что болезни его длятся уже ряд лет. Но повторяю, хотелось верить в то, что сила духа преодолеет любой недуг. Вспомнились сказанные им слова: «Я буду жить долго».

Шостаковичу оставалось жить ровно три месяца.

Работать, работать... Для Шостаковича понятия жизнь и работа всегда были неразделимы. Он по-прежнему не ограничивался композиторской деятельностью. Несмотря на плохое состояние здоровья, ездил в Ленинград послушать оперу «Мадонна и солдат» своего ученика М. Вайнберга. Эту оперу, написанную в 1973 году, поставил Ленинградский Малый оперный театр. Обратившись к дням Великой Отечественной войны, М. Вайнберг рассказал о любви польской девушки и советского солдата.

«Примечательно, что в произведении нет ни одного (выражаясь языком критики) отрицательного персонажа, — говорил Дмитрий Дмитриевич. — Люди, о которых повествует опера, исполнены добра и ласки, они страстно мечтают о счастье, о любви. Однако произведение в целом не назовешь безмятежно «голубым». В музыке слышатся грозные раскаты войны, на многих эпизодах ответ суровых, подчас трагических событий. Опера захватила меня яркой, образной музыкой, интересной драматической формой»¹.

Так, приближаясь к закату, старый мастер стремился поддержать бывшего ученика, товарища по искусству, дружеским ободряющим словом.

В 1975 году впервые отмечался Международный день музыки (1 октября). Шостакович написал к этому дню статью-приветствие. Когда ее опубликовали, автора уже не было в живых. Это последняя статья Шостаковича.

Летом 1975 года Дмитрий Дмитриевич жил на даче в подмосковной деревне Жуковка. 25 июня он позвонил артисту Квартета имени Бетховена Ф. Дружинину и сказал ему, что пишет сонату для альта и фортепиано.

В Шостаковиче продолжал жить дух исканий. Он был автором фортепианных, скрипичной и виолончельной сонат. А вот для альта он еще не написал каких-либо произведений. И теперь решил «попробовать».

«Мы очень рады, когда для нас пишут, оказывают внимание нашему инструменту, — говорил в свое время прекрасный альтист В. Борисовский. — Но, будучи очень благодарны всем тем, кто написал для альта, мы все-таки сожалеем, что в нашей литературе ничего не создали ни покойный С. С. Прокофьев, ни Д. Д. Шостакович. Для нас было бы величайшей радостью играть произведения этих композиторов».

Ф. Дружинин не раз говорил Дмитрию Дмитриевичу, как бы было хорошо, если б он написал какую-нибудь альтовую пьесу. «Надо подумать», — отвечал композитор. И вот, наконец, он перешел от размышлений к делу...

¹ ВААП. Иллюстрированный информационный бюллетень, 1976, 1(8), с. 55—56.

Шостакович жаловался на плохое самочувствие, у него болела рука. Все же он рассчитывал завершить сонату в конце июля.

Как и всегда, он относился к своей работе с очень большой ответственностью. Написав пятнадцать квартетов, он, конечно, хорошо знал альт, его выразительные и технические возможности. И все же считал нужным консультироваться с Дружининым по поводу некоторых технических деталей.

— Плохо себя чувствую, Федя, — сказал Шостакович Дружинину, беседуя с ним по телефону 4 июля. — Наверное, придется ехать в больницу.

К тому времени две части трехчастной альтовой сонаты уже были написаны. А 6 июля Шостакович сообщил: соната завершена! Менее двух дней понадобилось ему, чтобы написать целую часть сонатного цикла (по-видимому, эта музыка уже была у него в голове, он не сочинял, а записывал ее).

Альтовая соната — большое произведение, оно длится около 30 минут. Говоря о ней Дружинину, Шостакович давал частям условные названия — новелла, скерцо, адажио памяти Бетховена. Здесь все полноценно, все «настоящий Шостакович». Дружинин писал — и с ним нельзя не согласиться, — что соната — продолжение дум композитора о жизни, любви, красоте. В финале слышатся отголоски первой части бетховенской «Лунной сонаты». Говоря о том, что финал посвящен памяти Бетховена и, очевидно, опасаясь, что слово «памяти» наводит на мысли о траурной музыке, Дмитрий Дмитриевич подчеркивал: «Музыка светлая, светлая». Да, последнее свое произведение Шостакович закончил светлой частью. В ней то спокойствие, к которому приходит мудрый человек, много испытавший в своей жизни, много познавший.

Соната отмечена богатством и широтой музыкального развития, они всегда были свойственны творчеству Шостаковича, остававшемуся симфонистом и в камерном жанре. Партия альты очень разнообразна. Композитор мастерски использует эмоциональные, тембровые и другие средства инструмента. Шостакович посвятил это произведение Дружинину. Но ему не было суждено сыграть сонату автору.

Ее размножали с помощью ротапронта. В 20-х числах июля Шостаковича увезли в больницу, и он писал оттуда Дружинину:

«22.VII 1975 г.

Дорогой Федя! К сожалению, ноты еще не готовы. Они будут готовы в первых числах августа. Я вам сразу же вышлю. Когда их получите, сразу мне сообщите. У меня в палате есть телефон... В больнице пробуду до середины августа. А может быть, выйду и раньше.

Сердечный привет всей вашей семье.

Ваш Д. Шостакович.»

В начале августа Дмитрию Дмитриевичу стало хуже. И

все же, получив ноты, он работал над корректурой сонаты. 5 августа эта работа была завершена. А вместе с нею завершился длившийся более полувека самоотверженный труд композитора, который всего себя без остатка отдал искусству, общественной деятельности.

9 августа Шостакович беседовал с Я. В. Флиером, лечившимся в той же больнице. Дмитрий Дмитриевич говорил о сыне Максиме, который в это время гастролировал в Австралии вместе с оркестром Всесоюзного радио и телевидения. Я. В. Флиер, видимо, желая развлечь больного, рассказал ему об одной шутке Танеева. Известно, что в партитурах Скрябина встречаются ремарки: «Божественно», «Грандиозно», — они указывают исполнителям, как надлежит исполнять эту музыку. Танеев, склонный по своей натуре к юмору, однажды сказал Скрябину: «В первый раз встречаю композитора, который пишет в нотах похвалы самому себе». «Я об этом никогда не слышал», — сказал Шостакович. И засмеялся.

В этот день перестало биться его сердце.

«Советская художественная культура, прогрессивное искусство мира понесли тяжелую, невосполнимую утрату. На 69-м году жизни скончался великий композитор нашего времени Дмитрий Дмитриевич Шостакович...» Так начинается некролог, опубликованный 12 августа «Правдой» и другими газетами. А кончается он так: «Гений Шостаковича, его великие творения будут жить в веках». И подписи, 85 подписей. Первая подпись — Л. И. Брежнев.

...Большой зал консерватории. Как часто звучала здесь музыка Шостаковича! Она и сейчас звучит. А он сам — в гробу. Странно непохожее лицо. На нем застыло выражение какого-то упорства. Руки. словно судорогой сведенные пальцы, но это руки Шостаковича, худые, нервные, так недавно они держали нотные листы его последнего сочинения. Венки, венки... Множество венков. Они — в Большом зале, в фойе.

Начало августа — время, когда многих музыкантов и любителей музыки нет в Москве. И все же тысячи людей пришли проститься с Дмитрием Дмитриевичем. Люди шли, шли, они подымались по широкой консерваторской лестнице, входили в зал, шли по проходу, что в центре зала.

Гражданскую панихиду открыл Тихон Николаевич Хренников. Врезалось в память выступление Родиона Щедрина, ставшее затем основой его «Слова о Шостаковиче», опубликованного «Литературной газетой». Это образец глубокой и точной характеристики, превосходный словесный портрет. Приведу строки о душевном облике Шостаковича: «Думая, как кратко и наиболее емко охарактеризовать его человеческий облик, я выбираю два слова: долг и совесть. Обязательность, отзывчивость, точность Дмитрия Дмитриевича были поистине беспримерны. Сколько доброго за свою жизнь

он совершил, скольким людям помог в трудную минуту, сколько людей обязаны ему поддержкой, дружеским советом, напутствием!»¹

Заместитель министра культуры СССР В. Ф. Кухарский говорил о патриотическом подвиге Д. Д. Шостаковича. И после его выступления прозвучала героическая музыка заключительных страниц финала Пятой симфонии нашего прославленного композитора, которого еще при жизни называли «композитором века».

Последний путь. Мы несем гроб. На улицах — толпы, народ провожает одного из верных сынов своих. Траурная процессия следует на Новодевичье кладбище. Там — могилы Гоголя и Чехова, Маяковского и Алексея Толстого, Скрябина, Станиславского. Там же был похоронен и Дмитрий Шостакович.

А музыка его живет и служит людям. Ее звучание, как и прежде, глобально и вместе с тем она спаяна с судьбами отдельных людей, помогает им, поддерживает их. Вспоминается мне, как несколько москвичей встречали Новый 1976 год. Случилось так, что у телевизора собрались люди, совсем недавно пережившие тяжкие личные утраты. Один потерял отца, другой жену, старая больная женщина потеряла мужа. Настроение было совсем не новогоднее. Но сила традиции непреоборима, надо встречать Новый год. И вот после того, как часы на Спасской башне пробили полночь, как отзвучал Гимн Советского Союза, мы услышали Праздничную увертюру Шостаковича. Так много молодости, света, жизни было в этой музыке. Хотелось сказать словами сонета Шекспира: «Я все готов простить моей судьбе!»

В феврале открылся XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. И хотя Шостаковича не было с нами, его слова прозвучали на этом форуме. Делегат съезда Т. Н. Хренников в своей речи, говоря о растленной буржуазной музыкальной «культуре», сказал: «Этому музыкальному миру противостоит наш музыкальный мир, позиция которого выражена следующими словами Программы КПСС: «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания». Эта позиция и есть позиция советских музыкантов, всей творческой интеллигенции Советского Союза. Недаром наш великий композитор Дмитрий Шостакович на одной из пресс-кон-

¹ «Литературная газета», 1975, 20 авг., с. 8.

ференций в Соединенных Штатах Америки заявил: «Коммунистическую партию Советского Союза считаю самой прогрессивной силой мира. Я всегда прислушивался к ее советам и буду прислушиваться к ним до конца дней моих»¹.

В нашей стране и за ее пределами торжественно отмечалось 70-летие со дня рождения автора «Ленинградской симфонии». В Москве, Ленинграде и других городах состоялись юбилейные концерты — симфонические и камерные, лекции, беседы о творчестве композитора. Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила альбом грампластинок с записями его музыки. Решено издать собрание сочинений Шостаковича (в 42 томах). Это большое и важное дело поручено издательству «Музыка» и Союзу композиторов СССР.

Издательство «Советский композитор» выпустило в свет посвященный Шостаковичу сборник, его готовили еще при жизни композитора. Составитель и редактор книги Г. М. Шнеерсон. Помимо ряда статей и документальных материалов в сборнике есть раздел «Музыкальные приношения». Здесь напечатаны пьесы ряда композиторов, написанные на тему DСSH (напоминаю — эта тема представляет собой «музыкальную расшифровку» инициалов Шостаковича). Авторы пьес: Кара Караев, Мирослав Скорик, Сергей Слонимский, Борис Тищенко, Андрей Эшпай (СССР); Алан Буш, Рональд Стивенсон (Великобритания), Гюнтер Кохан, Эрнст Герман Майер, Зигфрид Маттус (ГДР), Даниель Лесюр (Франция), Карлос Паласио (Испания), Николай Слонимский (США). Издание было удостоено премии Французского института искусств.

Комиссия музыкальной критики Союза композиторов СССР организовала Всесоюзную теоретическую конференцию, на которой были рассмотрены важные вопросы, связанные с творчеством Шостаковича. Центральный музей музыкальной культуры имени Глинки подготовил к юбилею выставку. Другая юбилейная выставка — филателистическая — была подготовлена Н. Б. Мирным, филателистом, в прошлом директором Всесоюзного Дома композиторов. Министерство связи выпустило юбилейную марку — на ней портрет Шостаковича и цитата из Седьмой симфонии. Еще до юбилея имя композитора было присвоено Ленинградской филармонии, с деятельностью которой тесно связана творческая жизнь Дмитрия Дмитриевича.

Созданы новые фильмы, посвященные нашему знаменитому соотечественнику. Среди них — фильм о последнем сочинении композитора — альтовой сонате. Примечателен фильм «Воспоминания о Шостаковиче» (автор сценария Л. Белокуров, режиссер Б. Гольденбланк, операторы Н. Зотов, А. Кле-

¹ «Правда», 1976, 29 февр., с. 5.

ментьев, И. Кузнецов; производство студии «Центрнаучфильм»). «Задача, которую поставили перед собой авторы, — писал журнал «Наука и жизнь», — показать композитора в тесном единении со временем, в котором он живет; убедить зрителя, что время, события обретали в его сознании музыкальный облик и становились неотъемлемой частью его существа. Эта чуткость художника, его причастность ко всему происходящему на земном шаре определили весь строй картины... Как будто об руку с Шостаковичем зритель заново проходит все жизненные стадии, от первых уроков музыки, которые давала мальчику мать, до занятий в консерватории, от первых впечатлений, связанных с Октябрьской революцией, впечатлений, которые сопровождали всю жизнь, до Великой Отечественной войны... И постепенно, по крупицам складывается образ композитора Шостаковича...»¹.

23 сентября 1977 года состоялось торжественное открытие мемориальной доски на доме, где была последняя квартира композитора. Бронзовая мемориальная доска выполнена скульптором Черновым. На ней — профильное изображение Д. Д. Шостаковича, он сидит в своей любимой позе, положив руки на колени. Сзади — контуры рояля.

Нам предстоит еще немало сделать для увековечивания памяти нашего замечательного современника. Главное же заключается в том, чтобы всемерно распространять его музыку, развивать его творческие традиции.

Все остается людям. Шостакович оставил человечеству свои произведения, это бесценный дар. Вот почему на его памятнике можно было бы начертать вещие слова:

Я словно б мертв, но миру в утешенье,
Я тысячами душ живу в сердцах
Всех любящих,
И, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье.

¹ Новые научно-популярные фильмы. — «Наука и жизнь», 1977, № 2, с. 61.

ЧЕРТЫ СТИЛЯ

Говоря о произведениях Шостаковича, нам приходилось касаться некоторых стилистических особенностей его творчества. Теперь надо обобщить сказанное и указать на те черты стиля, которые еще не получали в этой книге хотя бы даже краткой характеристики.

Задачи, вставшие теперь перед автором, сами по себе сложны. Они становятся еще сложнее, поскольку книга предназначена не только для музыкантов-специалистов. Я вынужден буду опустить многое из того, что связано с музыкальной технологией, специальным музыкальным анализом. Однако говорить о стиле композиторского творчества, о музыкальном языке, совершенно не касаясь теоретических вопросов, невозможно. Мне придется их затрагивать, хотя и в небольшой степени.

Одной из коренных проблем музыкального стиля остается проблема мелоса. К ней мы и обратимся.

Как-то раз во время занятий Дмитрия Дмитриевича с учениками возник спор: что важнее — мелодия (тема) или ее развитие. Некоторые из студентов ссылались на первую часть Пятой симфонии Бетховена. Тема этой части сама по себе элементарна, ничем не примечательна, а Бетховен создал на ее основе гениальное произведение! Да и в первом Allegro Третьей симфонии того же автора главное заключено не в теме, а в ее развитии. Несмотря на эти доводы, Шостакович утверждал, что первенствующее значение в музыке имеет все же тематический материал, мелодия.

Подтверждением этих слов служит и творчество самого Шостаковича.

К числу важных качеств реалистического музыкального искусства относится песенность, широко проявляющаяся и в инструментальных жанрах. Слово это в данном случае понимается широко. Песенность не обязательно выступает в

своем «чистом» виде и часто сочетается с другими тенденциями. Так обстоит дело и в музыке композитора, которому посвящена эта работа.

Обращаясь к различным песенным источникам, Шостакович не прошел мимо старинного русского фольклора. Некоторые его мелодии выросли из протяжных лирических песен, плачей и причитаний, былинного эпоса, плясовых наигрышей. Композитор никогда не шел по пути стилизации, архаического этнографизма; он глубоко перерабатывал фольклорные мелодические обороты в соответствии с индивидуальными особенностями своего музыкального языка.

Вокальное претворение старинной народной песенности есть в «Казни Степана Разина», в «Катерине Измайловой». Речь идет, например, о хорах каторжан. В партии самой Катерины воскресают интонации лирико-бытового городского романса первой половины прошлого века (о чем уже говорилось). Песня «задрипанного мужичонки» («У меня была ку-ма») насыщена плясовыми попевками и наигрышами.

Вспомним третью часть оратории «Песнь о лесах» («Воспоминание о прошлом»), мелодия которой напоминает «Лучинушку». Во второй части оратории («Оденем Родину в леса») среди других попевок мелькает начальный оборот песни «Эй, ухнем». А тема финальной фуги перекликается с мелодией старинной песни «Слава».

Скорбные обороты плачей и причитаний возникают и в третьей части оратории, и в хоровой поэме «Девятое января», и в Одиннадцатой симфонии, и в некоторых фортепианных прелюдиях и фугах.

Шостакович создал немало инструментальных мелодий, связанных с жанром народной лирической песни. К ним относятся темы первой части Трио, финала Второго квартета, медленной части Первого виолончельного концерта — этот перечень можно было бы, конечно, продолжить. Нетрудно найти песенные зерна в мелодиях Шостаковича, основанных на ритмах вальса. Сфера русского народного танца раскрывается в финалах Первого скрипичного концерта, Десятой симфонии (побочная партия).

Значительное место занимает в музыке Шостаковича революционное песенное творчество. Об этом уже много говорилось. Наряду с героическими активными интонациями песен революционной борьбы Шостакович вводил в свою музыку мелодические обороты мужественно-печальных песен политической каторги и ссылки (плавные триольные ходы с преобладанием нисходящего движения). Такие интонации наполняют некоторые хоровые поэмы. Тот же тип мелодического движения встречается в Шестой и Десятой симфониях, хотя они по своему содержанию далеки от хоровых поэм.

И еще один песенный «резервуар», питавший музыку Шостаковича, — советские массовые песни. Он сам создавал

произведения этого жанра. Связь с его мелодической сферой наиболее заметна в оратории «Песнь о лесах», кантате «Над Родиной нашей солнце сияет», Праздничной увертюре.

Черты оперного ариозного стиля, помимо «Катерины Измайловой», проявились в Тринадцатой и Четырнадцатой симфониях Шостаковича, камерных вокальных циклах. У него встречаются также инструментальные кантилены, напоминающие арию или романс (тема гобоя из второй части и соло флейты из *Adagio* Седьмой симфонии).

Все, о чем говорилось выше, — важные слагаемые творчества композитора. Без них оно не могло бы существовать. Однако его творческая индивидуальность наиболее ярко проявилась в некоторых других стилевых элементах. Я имею в виду, например, речитативность — не только вокальную, но, особенно, инструментальную.

Мелодически богатый речитатив, передающий не только разговорные интонации, но и помыслы, чувства действующих лиц, наполняет «Катерину Измайлову». Цикл «Из еврейской народной поэзии» дает новые примеры конкретных музыкальных характеристик, осуществленных вокально-речевыми приемами. Вокальная декламационность подкрепляется декламационностью инструментальной (партия фортепиано). Эта тенденция получила развитие в последующих вокальных циклах Шостаковича.

Инструментальная речитативность раскрывает настойчивое стремление композитора передать инструментальными средствами изменчиво-капризную «музыку речи». Здесь перед ним открывался огромный простор для новаторских исканий.

Когда мы слушаем некоторые симфонии и другие инструментальные произведения Шостаковича, нам кажется, будто инструменты оживают, превращаясь в людей, действующих лиц драмы, трагедии, а иногда комедии. Возникает ощущение, будто это «театр, где все очевидно, до смеха или до слез» (слова К. Федина о музыке Шостаковича). Гневное восклицание сменяется шепотом, скорбный возглас, стон переходит в насмешливый хохот. Инструменты поют, плачут и смеются. Конечно, такое впечатление создается не только самими интонациями; исключительно велика роль тембров.

Декламационность инструментализма Шостаковича связана с монологичностью изложения. Инструментальные монологи есть едва ли не во всех его симфониях, включая последнюю — Пятнадцатую, в скрипичных и виолончельных концертах, квартетах. Это протяженные, широко развитые мелодии, порученные какому-либо инструменту. Они отмечены ритмической свободой, иногда — импровизационностью стиля, им бывает присуща ораторская выразительность.

И еще одна «зона» мелоса, в которой с большой силой проявилась творческая индивидуальность Шостаковича, —

«зона» чистого инструментализма, далекого и от песенности, и от «разговорных» интонаций. К ней принадлежат темы, в которых много «изломов», «острых углов». Одна из особенностей этих тем — обилие мелодических скачков (на сексту, септиму, октаву, нону). Впрочем, такие скачки или броски мелодического голоса нередко выражают также декламационное ораторское начало. Инструментальный мелос Шостаковича порой ярко экспрессивен, а порой он становится моторным, нарочито «механическим» и предельно далеким от эмоционально теплых интонаций. Примеры — fuga из первой части Четвертой симфонии, «токката» из Восьмой, фортепианная fuga Des-dur.

Подобно некоторым другим композиторам XX века, Шостакович широко пользовался мелодическими оборотами с преобладанием квартовых шагов (такие ходы ранее были малоупотребительными). Ими насыщен Первый скрипичный концерт (вторая тема побочной партии Ноктюрна, Скерцо, Пассакалия). Из кварт соткана тема фортепианной fugи B-dur. Ходы по квартам и квинтам образуют тему части «Начеку» из Четырнадцатой симфонии. О роли квартового движения в романсе «Откуда такая нежность?» на слова М. Цветаевой уже говорилось. Шостакович по-разному трактовал такого рода обороты. Квартовый ход — тематическое зерно чудесной лирической мелодии Andantino из Четвертого квартета. Но аналогичные по своей структуре ходы есть также в скерцозных, трагедийных и героических темах композитора.

Квартовые мелодические последования часто применял Скрябин; у него они носили очень специфический характер, являясь преимущественным достоянием героических тем («Поэма экстаза», «Прометей», поздние фортепианные сонаты). В творчестве Шостаковича такие интонации приобретают универсальное значение.

Особенности мелоса нашего композитора, а также гармонии и полифонии, неотделимы от принципов ладового мышления. Здесь индивидуальные черты его стиля сказались наиболее ощутимо. Однако эта сфера, быть может, больше, чем какая-либо иная область музыкальных выразительных средств, требует профессионального разговора с применением необходимых теоретических понятий.

В отличие от некоторых других современных композиторов, Шостакович не шел по пути огульного отрицания тех закономерностей музыкального творчества, которые вырабатывались и совершенствовались на протяжении столетий. Он не пытался их отбросить и заменить музыкальными системами, родившимися в XX веке. Его творческие принципы включали в себя развитие и обновление старого. Это путь всех больших художников, ибо подлинное новаторство не исклю-

чает преимущества, напротив, предполагает ее наличие: «связь времен» никогда, ни при каких обстоятельствах не может распасться. Сказанное относится и к эволюции лада в творчестве Шостаковича.

Еще Римский-Корсаков справедливо усматривал одну из национальных черт русской музыки в использовании так называемых древних ладов (лидийский, миксолидийский, фригийский и др.), связанных с более обычными современными ладами — мажором и минором. Шостакович продолжил эту традицию. Эолийский лад (натуральный минор) придает особое обаяние прекрасной теме фуги из квинтета, усиливает дух русской лирической песенности. В том же ладу сочинена и задумчивая, возвышенно строгая мелодия Интермеццо из того же цикла. Слушая ее, снова вспоминаешь русские напевы, русскую музыкальную лирику — народную и профессиональную. Укажу еще на тему из первой части Трио, насыщенную оборотами фольклорного происхождения. Начало Седьмой симфонии — образец другого лада — лидийского. «Белая» (то есть исполняемая на одних белых клавишах) fuga C-dur из сборника «24 прелюдии и фуги» — букет различных ладов. С. С. Скребков писал о ней: «Тема, вступая с разных ступеней до-мажорного звукоряда, получает все новую ладовую окраску: в фуге использованы все семь возможных ладовых наклонов диатоники»¹.

Шостакович применяет эти лады изобретательно и тонко, находит в их пределах свежие краски. Однако главное здесь — не их применение, а их творческая реконструкция.

У Шостаковича иногда один лад быстро сменяется другим, и происходит это в рамках одного музыкального построения, одной темы. Такой прием принадлежит к числу средств, придающих своеобразие музыкальному языку. Но наиболее существенным в трактовке лада является частое введение пониженных (реже повышенных) ступеней звукоряда. Они резко изменяют «общую картину». Рождаются новые лады, некоторые из них до Шостаковича не применялись. Эти новые ладовые структуры проявляются не только в мелодии, но и в гармонии, во всех аспектах музыкального мышления.

Можно было бы привести много примеров использования композитором своих, «шостаковичевских» ладов, подробно их проанализировать. Но это дело специального труда². Здесь я ограничусь лишь немногими замечаниями.

¹ Скребков С. Прелюдии и фуги Д. Шостаковича. — «Советская музыка», 1953, № 9, с. 22.

² Исследованием ладовой структуры творчества Шостаковича занимался ленинградский музыковед А. Н. Должанский. Он первый открыл ряд важных закономерностей ладового мышления композитора.

Огромную роль играет один из таких ладов Шостаковича в Одиннадцатой симфонии. Как уже отмечалось, он определил строение основного интонационного зерна всего цикла. Эта лейтинтонация пронизывает всю симфонию, накладывая определенный ладовый отпечаток на важнейшие ее разделы.

Очень показательна для ладового стиля композитора Вторая фортепианная соната. Один из любимых Шостаковичем ладов (минор с низкой четвертой ступенью) оправдал необычное соотношение основных тональностей в первой части (первая тема — *h-moll*, вторая — *Es-dur*; когда в репризе темы соединяются, то одновременно звучат и эти две тональности). Замечу, что и в ряде других произведений лады Шостаковича диктуют строение тонального плана.

Иногда Шостакович постепенно насыщает мелодию низкими ступенями, усиливая ладовую направленность. Так обстоит дело не только в специфически инструментальных темах со сложным мелодическим профилем, но и в некоторых песенных темах, вырастающих из простых и ясных интонаций (тема финала Второго квартета).

Помимо других пониженных ступеней Шостакович вводит в обиход VIII низкую. Это обстоятельство имеет особое значение. Раньше говорилось о необычности изменения (альтерации) «законных» ступеней семиступенного звукоряда. Теперь речь идет о том, что композитор узаконивает неизвестную старой классической музыке ступень, которая вообще может существовать только в пониженном виде. Поясню примером. Представим себе, ну хотя бы, ре-минорную гамму: *ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль, до*. А дальше вместо *ре* следующей октавы вдруг появится *ре-бемоль*, восьмая низкая ступень. Именно в таком ладу (с участием второй низкой ступени) сочинена тема главной партии первой части Пятой симфонии.

VIII низкая ступень утверждает принцип несмыкания октав. Основной тон лада (в приведенном примере — *ре*) октавою выше перестает быть основным тоном и октава не замыкается. Подмена чистой октавы уменьшенной может иметь место применительно и к другим ступеням лада. Это значит, что если в одном регистре ладовым звуком будет, к примеру, *до*, то в другом таким звуком окажется *до-бемоль*. Случаи такого рода встречаются у Шостаковича часто. Несмыкание октав ведет к регистровому «расщеплению» ступени.

История музыки знает немало случаев, когда запретные приемы становились потом дозволенными и даже нормативными. Прием, о котором только что шла речь, назывался раньше «перечень». Оно преследовалось и в условиях старого музыкального мышления действительно производило впечатление фальши. А в музыке Шостаковича оно не вызывает возражений, так как обусловлено особенностями ладовой структуры.

Разрабатываемые композитором лады породили целый мир характерных интонаций — острых, иногда как бы «колющих». Они усиливают трагическую или драматическую экспрессию многих страниц его музыки, дают ему возможность передать различные нюансы чувств, настроений, внутренние конфликты и противоречия. С особенностями ладового стиля композитора связана специфичность его многозначных образов, вмещающих радость и печаль, спокойствие и настороженность, беззаботность и мужественную зрелость. Такие образы было бы невозможно создать при помощи одних лишь традиционных ладовых приемов.

В некоторых, не частых случаях, Шостакович прибегает к битональности, то есть к одновременному звучанию двух тональностей. Выше говорилось о битональности в первой части Второй фортепианной сонаты. Один из разделов фуги во второй части Четвертой симфонии написан политонально: тут соединены четыре тональности — d-moll, es-moll, e-moll и f-moll.

Опираясь на мажор и минор, Шостакович свободно трактует эти основополагающие лады. Порой в разработочных эпизодах он уходит из тональной сферы; но он неизменно возвращается в нее. Так мореплаватель, отнесенный бурей от берега, уверенно направляет свой корабль к гавани.

Применяемые Шостаковичем гармонии исключительно разнообразны. В пятой картине «Катерины Измайловой» (сцена с призраком) есть гармония, состоящая из всех семи звуков диатонического ряда (к ним добавлен еще восьмой звук в басу). А в конце разработки первой части Четвертой симфонии мы находим аккорд, сконструированный из двенадцати различных звуков! Гармонический язык композитора дает примеры и очень большой сложности, и простоты. Очень просты гармонии кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет». Но гармонический стиль этого произведения не характерен для Шостаковича. Другое дело гармонии его поздних произведений, сочетающие значительную ясность, порой прозрачность с напряженностью. Избегая сложных многозвучных комплексов, композитор не упрощает гармонический язык, сохраняющий остроту и свежесть.

Многое в области гармонии Шостаковича порождено движением мелодических голосов («линий»), образующих порой насыщенные звуковые комплексы. Говоря иначе, гармония часто возникает на основе полифонии.

Шостакович — один из крупнейших полифонистов XX века. Для него полифония принадлежит к числу очень важных средств музыкального искусства. Достижения Шостаковича в этой области обогатили мировую музыкальную культуру; вместе с тем они знаменуют плодотворный этап истории русской полифонии.

Высшей полифонической формой является fuga. Шостакович написал много фуг — для оркестра, хора с оркестром, квинтета, квартета, фортепиано. Он вводил эту форму не только в симфонии, камерные произведения, но также в балет («Золотой век»), киномузыку («Златые горы»). Он вдохнул в фугу новую жизнь, доказал, что она может воплощать разнообразные темы и образы современности.

Шостакович писал фуги двух-, трех-, четырех- и пятиголосные, простые и двойные, применял в них различные приемы, требующие высокого полифонического мастерства.

Много творческой изобретательности вложил композитор и в пассакалии. Эту старинную форму, как и форму фуги, он подчинил решению задач, связанных с воплощением современной действительности. Почти все пассакалии Шостаковича трагедийны и несут в себе большое гуманистическое содержание. Они говорят о жертвах зла и противостоят злу, утверждая высокую человечность.

Полифонический стиль Шостаковича не исчерпывался отмеченными выше формами. Он проявился и в других формах. Имею в виду всевозможные сплетения различных тем, их полифоническое развитие в экспозициях, разработках частей, представляющих собой сонатную форму. Композитор не прошел мимо русской подголосочной полифонии, рожденной народным искусством (хоровые поэмы «На улицу», «Песня», главная тема первой части Десятой симфонии).

Шостакович раздвинул стилевые рамки полифонической классики. Он сочетал выработанную веками технику с новыми приемами, относящимися к области так называемого линейаризма. Его особенности проявляются там, где всецело господствует «горизонтальное» движение мелодических линий, игнорирующее гармоническую «вертикаль». Для композитора не важно, какие при этом возникают гармонии, одновременные сочетания звуков, важна линия голоса, его автономность. Шостакович, как правило, не злоупотреблял этим принципом строения музыкальной ткани (чрезмерное увлечение линейаризмом сказалось лишь в некоторых ранних его работах, например, во Второй симфонии). Он прибегал к нему в особых случаях; при этом нарочитая несогласованность полифонических элементов давала эффект, близкий к шумовому, — такой прием был нужен для воплощения антигуманистического начала (фуга из первой части Четвертой симфонии).

Пытливый, ищущий художник, Шостакович не оставил без внимания такое распространенное в музыке XX века явление, как додекафония. Нет возможности на этих страницах подробно объяснить сущность творческой системы, о которой сейчас зашла речь. Буду очень краток. Додекафония возникла как попытка упорядочить звуковой материал в

рамках атональной музыки, которой чужды закономерности и принципы музыки тональной — мажорной или минорной. Впрочем, позднее образовалась компромиссная тенденция, основанная на совмещении додекафонной технологии с тональной музыкой. Технологическая основа додекафонии — сложная, тщательно разработанная система правил и приемов. На первый план выдвигается конструктивное «строительное» начало. Композитор, оперируя двенадцатью звуками, создает разнообразные звуковые комбинации, в которых все подчинено строгому расчету, логическим принципам. О додекафонии, ее возможностях немало спорили; не было недостатка в голосах за и против. Сейчас многое достаточно прояснилось. Ограничение творчества рамками этой системы с безусловным подчинением ее жестким правилам обедняет музыкальное искусство, ведет к догматизму. Свободное применение некоторых элементов додекафонной техники (например, серии двенадцатизвукового ряда) в качестве одного из многих слагаемых музыкальной материи может обогатить и обновить музыкальный язык.

Позиция Шостаковича соответствовала этим общим положениям. Он изложил ее в одном из своих интервью. Американский музыковед Браун обратил внимание Дмитрия Дмитриевича на то, что в своих последних сочинениях он эпизодически применяет додекафонную технику. «Я, действительно, использовал некоторые элементы додекафонии в этих произведениях, — подтвердил Шостакович. — Должен, однако, сказать, что я решительный противник метода, при котором композитор применяет какую-то систему, ограничиваясь только ее рамками и нормативами. Но если композитор чувствует, что ему нужны элементы той или иной техники, он вправе брать все, что ему доступно, и использовать это так, как он находит нужным»¹.

Однажды мне довелось беседовать с Дмитрием Дмитриевичем о додекафонии в Четырнадцатой симфонии. По поводу одной темы, представляющей собой серию (часть «Начеку»), он сказал: «Но я, когда сочинял ее, больше думал о квартрах и квинтах». Дмитрий Дмитриевич подразумевал интервальное строение темы, которое могло бы иметь место и в темах иного происхождения. Потом мы говорили о додекафонном полифоническом эпизоде (фугато) из части «В тюрьме Санте». И на этот раз Шостакович утверждал, что его мало интересовала додекафонная техника сама по себе. Он прежде всего стремился передать музыкой то, о чем повествуют стихи Аполлинера (жуткая тюремная тишина, рождающиеся в ней таинственные шорохи).

¹ Последнее зарубежное интервью Шостаковича. — «Музыкальная жизнь», 1976, № 17, с. 15.

Эти высказывания подтверждают, что для Шостаковича отдельные элементы додекафонной системы действительно были лишь одним из многих средств, которыми он пользовался для воплощения своих творческих концепций.

Шостакович — автор ряда сонатных циклов, симфонических и камерных (симфонии, концерты, сонаты, квартеты, квинтет, трио). Эта форма приобрела для него особо важное значение. Она в наибольшей степени соответствовала сущности его творчества, давала широкие возможности показать «диалектику жизни». Симфонист по призванию, Шостакович прибегал к сонатному циклу для воплощения своих главных творческих концепций.

Рамки этой универсальной формы по воле композитора то расширялись, охватывая бескрайние просторы бытия, то сжимались в зависимости от того, какие задачи ставил он перед собой. Сравним хотя бы столь различные по протяженности, по масштабам развития произведения, как Седьмую и Девятую симфонии, Трио и Седьмой квартет.

Сонатность для Шостаковича менее всего являлась схемой, связывающей композитора академическими «правилами». Он по-своему трактовал форму сонатного цикла и его составных частей. Об этом немало говорилось в предыдущих главах.

Я не раз отмечал, что первые части сонатных циклов Шостакович часто писал в медленных темпах, хотя и придерживаясь структуры «сонатного *allegro*» (экспозиция, разработка, реприза). Такого рода части заключают в себе и размышление и действие, порожденное размышлением. Для них типично неспешное развертывание музыкального материала, постепенное накапливание внутренней динамики. Оно приводит к эмоциональным «взрывам» (разработки).

Главной теме часто предшествует вступление, тема которого далее играет важную роль. Вступления есть в Первой, Четвертой, Пятой, Шестой, Восьмой, Десятой симфониях. В Двенадцатой симфонии тема вступления является также темой главной партии.

Главная тема не только излагается, но и сразу же разрабатывается. Далее следует более или менее обособленный раздел с новым тематическим материалом (побочная партия).

Контраст между темами экспозиции у Шостаковича зачастую еще не раскрывает основной конфликт. Он предельно обнажен в разработке, эмоционально противостоящей экспозиции. Темп ускоряется, музыкальный язык приобретает большую интонационно ладовую остроту. Развитие становится очень динамичным, драматически напряженным.

Иногда Шостакович пользуется необычными типами разработок. Так, в первой части Шестой симфонии разработка

представляет собой протяженные соло, как бы импровизации духовых инструментов. Напомню «тихую» лирическую разработку в финале Пятой. В первой части Седьмой разработка заменена эпизодом нашествия.

Композитор избегает реприз, точно повторяющих то, что было в экспозиции. Обычно он динамизирует репризу, как бы подымая уже знакомые образы на значительно более высокий эмоциональный уровень. При этом начало репризы совпадает с генеральной кульминацией.

Скерцо у Шостаковича бывает двух типов. Один тип — традиционная трактовка жанра (жизнерадостная, юмористическая музыка, иногда с оттенком иронии, насмешки). Другой тип более специфичен: жанр трактуется композитором не в прямом, а в условном его значении; веселье и юмор уступают место гротеску, сатире, мрачной фантастике. Художественная новизна заключена не в форме, не в композиционной структуре; новыми являются содержание, образность, приемы «подачи» материала. Едва ли не самый яркий пример скерцо такого рода — третья часть Восьмой симфонии.

«Злая» скерцозность проникает и в первые части циклов Шостаковича (Четвертая, Пятая, Седьмая, Восьмая симфонии).

В предыдущих главах было сказано об особом значении скерцозного начала в творчестве композитора. Оно развивалось параллельно с трагедийностью и выступало иногда как оборотная сторона трагедийных образов и явлений. Шостакович стремился синтезировать эти образные сферы еще в «Катерине Измайловой», но там такого рода синтез не во всем удался, не везде убеждает. В дальнейшем, идя по этому пути, композитор пришел к замечательным результатам.

Трагедийность и скерцозность — но не зловещую, а, напротив, жизнеутверждающую — Шостакович смело сочетает в Тринадцатой симфонии.

Соединение столь различных и даже противоположных художественных элементов — одно из существенных проявлений новаторства Шостаковича, его творческого «я».

Медленные части, расположенные внутри сонатных циклов, созданных Шостаковичем, поразительно богаты по содержанию. Если его скерцо часто отображают негативную сторону жизни, то в медленных частях раскрываются позитивные образы добра, красоты, величия человеческого духа, природы. Это определяет этическое значение музыкальных раздумий композитора — иногда печальных и суровых, иногда просветленных.

Труднейшую проблему финала Шостакович решал по-разному. Он хотел, возможно, дальше уйти от шаблона, который особенно часто сказывается именно в финальных частях. Некоторые его финалы — неожиданны. Вспомним Три-

надцатую симфонию. Ее первая часть трагедийна, да и в предпоследней части («Страхи») много мрачного. А в финале звенит веселый насмешливый смех! Финал — неожиданный и вместе с тем органичный.

Какие же типы симфонических и камерных финалов встречаются у Шостаковича?

Прежде всего — финалы героического плана. Они замыкают некоторые циклы, в которых раскрывается героико-трагедийная тематика. Действенные, драматические, они наполнены борьбой, продолжающейся иногда вплоть до последнего такта. Такой тип финальной части наметился уже в Первой симфонии. Наиболее типичные его образцы мы находим в Пятой, Седьмой, Одиннадцатой симфониях. Финал Трио всецело относится к области трагического. Такова же и лаконичная финальная часть в Четырнадцатой симфонии.

Есть у Шостаковича жизнерадостные праздничные финалы, далекие от героики. В них отсутствуют образы борьбы, преодоления препятствий; господствует безграничное веселье. Таково последнее Allegro Первого квартета. Таков и финал Шестой симфонии, но здесь в соответствии с требованиями симфонической формы дана более широкая и многокрасочная картина. К той же категории надо отнести финалы некоторых концертов, хотя выполнены они по-разному. В финале Первого фортепианного концерта преобладают гротеск, буффонада; Бурлеска из Первого скрипичного концерта рисует народное празднество.

Надо сказать и о лирических финалах. Лирические образы иногда венчают даже те произведения Шостаковича, в которых бушуют ураганы, сталкиваются грозные непримиримые силы. Эти образы отмечены пасторальностью. Композитор обращается к природе, дарящей человеку радость, врачующей его душевные раны. В финале Квинтета, Шестого квартета пасторальность сочетается с бытовыми танцевальными элементами. Напомню еще финал Восьмой симфонии («катарсис»).

Необычны, новы финалы, основанные на воплощении противоположных эмоциональных сфер, когда композитор сочетает «несочетаемое». Таков финал Пятого квартета: домашний уют, спокойствие и буря. В финале Седьмого квартета на смену гневной фуге приходит романтическая музыка — грустная и манящая. Многосоставен финал Пятнадцатой симфонии, запечатлевший полюсы бытия.

Излюбленный прием Шостаковича — возвращение в финалах к известным слушателям темам из предыдущих частей. Это воспоминания о пройденном пути и вместе с тем напоминание — «бой не окончен». Такие эпизоды часто представляют собой кульминации. Они есть в финалах Первой, Восьмой, Десятой, Одиннадцатой симфоний.

Форма финалов подтверждает исключительно важную роль, которая принадлежит в творчестве Шостаковича принципу сонатности. Композитор и здесь охотно пользуется сонатной формой (а также формой рондо-сонаты). Как и в первых частях, он свободно трактует эту форму (наиболее свободно — в финалах Четвертой и Седьмой симфоний).

Шостакович по-разному строит свои сонатные циклы, меняет количество частей, порядок их чередования. Он объединяет смежные, исполняющиеся без перерыва части, создавая цикл внутри цикла. Тяготение к единству целого побудило Шостаковича в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях вообще отказаться от перерывов между частями. А в Четырнадцатой он уходит от общих закономерностей формы сонатно-симфонического цикла, заменяя их другими конструктивными принципами.

Единство целого выражается у Шостаковича также в сложной, разветвленной системе интонационных связей, охватывающей тематизм всех частей. Он пользовался и сквозными темами, переходящими из части в часть, а иногда — темами-лейтмотивами.

Огромное значение — эмоциональное и формообразующее — имеют у Шостаковича кульминации. Он тщательно выделяет генеральную кульминацию, которая является вершиной всей части, а иногда всего произведения. Общие масштабы симфонического развития у него обычно таковы, что кульминация представляет собой «плато», и довольно протяженное. Композитор мобилизует разнообразные средства, стремясь придать кульминационному разделу монументальность, героический или трагедийный характер.

К сказанному надо добавить, что самый процесс развертывания крупных форм у Шостаковича во многом индивидуален: он тяготеет к непрерывности музыкального тока, избегая коротких построений, частых цезур. Начав излагать музыкальную мысль, не торопится ее закончить. Так, тема гобоя (перехватываемая английским рожком) во второй части Седьмой симфонии — одно огромное построение (период), длящееся 49 тактов (темп умеренный). Мастер внезапных контрастов, Шостакович вместе с тем нередко сохраняет в течение больших музыкальных разделов одно настроение, одну краску. Возникают протяженные музыкальные пласты. Иногда это инструментальные монологи.

Шостакович не любил точно повторять то, что уже было сказано — будь то мотив, фраза или большое построение. Музыка течет все дальше и дальше, не возвращаясь к «пройденным этапам». Эта «текучесть» (тесно связанная с полифоническим складом изложения) — одна из важных особенностей стиля композитора. (Эпизод нашествия из Седьмой симфонии основан на многократном повторении темы; оно

вызвано особенностями задачи, которую поставил перед собой автор.) На повторениях темы (в басу) основаны пассажи; но здесь ощущение «текучести» создается движением верхних голосов.

Теперь надо сказать о Шостаковиче как о великом мастере «тембровой драматургии».

В его произведениях тембры оркестра неотделимы от музыки, от музыкального содержания и формы.

Шостакович тяготел не к тембровой живописи, а к выявлению эмоционально-психологической сущности тембров, которые он связывал с человеческими чувствами и переживаниями. В этом отношении он далек от таких мастеров, как Дебюсси, Равель; ему значительно ближе оркестровые стили Чайковского, Малера, Бартока.

Оркестр Шостаковича — оркестр трагедийный. Экспрессия тембров достигает у него величайшего накала. Шостакович более всех других советских композиторов владел тембрами как средством музыкальной драматургии, раскрывая с их помощью и беспредельную глубину личных переживаний и социальные конфликты глобального масштаба.

Симфоническая и оперная музыка дает много примеров тембрового воплощения драматических конфликтов с помощью медных духовых и струнных. Есть такие примеры и в творчестве Шостаковича. Он часто связывал «коллективный» тембр медной духовой группы с образами зла, агрессии, натиска вражеских сил. Напомню первую часть Четвертой симфонии. Ее главная тема — «чугунный» топот легионов, жаждущих воздвигнуть мощный трон на костях врагов своих. Она поручена медным духовым — двум трубам и двум тромбонам в октаву. Их дублируют скрипки, но тембр скрипок поглощается могучим звучанием меди. Особенно четко выявлена драматургическая функция медных (а также ударных) в разработке. Неистовая fuga подводит к кульминации. Здесь еще более явственно слышится поступь современных гуннов. Тембр медной группы обнажен и показан «крупным планом». Тема звучит *forte fortissimo*, ее исполняют восемь валторн в унисон. Потом вступают четыре трубы, потом — три тромбона. И все это на фоне батального ритма, порученного четырем ударным инструментам.

Тот же драматургический принцип использования медной духовой группы раскрывается в разработке первой части Пятой симфонии. Медные и здесь отражают негативную линию музыкальной драматургии, линию контрдействия. Ранее, в экспозиции, преобладал тембр струнных. В начале разработки переосмысленная главная тема, ставшая теперь воплощением злой силы, поручена валторнам. До этого композитор пользовался более высокими регистрами этих инструментов; они звучали мягко, светло. Теперь партия валторн

впервые захватывает предельно низкий басовый регистр, благодаря чему их тембр становится глухим и зловещим. Немного далее тема переходит к трубам, играющим опять-таки в низком регистре. Укажу далее на кульминацию, где три трубы исполняют ту же тему, превратившуюся в жестокий и бездушный марш. Это тембровая кульминационная вершина. Медь выдвинута на первый план, она солирует, всецело овладевая вниманием слушателей.

Приведенные примеры показывают, в частности, драматургическую роль различных регистров. Один и тот же инструмент может иметь разное, даже противоположное драматургическое значение, в зависимости от того, краски какого регистра включены в тембровую палитру произведения.

Медная духовая группа иногда выполняет другую функцию, становясь носителем позитивного начала. Обратимся к двум последним частям Пятой симфонии Шостаковича. После проникновенного пения струнных в *Largo* первые же такты финала, знаменующие крутой поворот симфонического действия, отмечены чрезвычайно энергичным вступлением медных. Они воплощают в финале сквозное действие, утверждая волевые оптимистические образы.

Очень характерен для Шостаковича-симфониста подчеркнутый контраст между завершающим *Largo* разделом и началом финала. Это два полюса: тончайшая, истончающаяся звучность струнных *pianissimo*, арфы, дублированной челестой, и мощное *fortissimo* труб и тромбонов на фоне грохота литавр.

Мы говорили о контрастно-конфликтных чередованиях тембров, сопоставлениях «на расстоянии». Такое сопоставление можно назвать горизонтальным. Но существует и вертикальное контрастирование, когда противопоставляемые друг другу тембры звучат одновременно.

В одном из разделов разработки первой части Восьмой симфонии верхний мелодический голос передает страдание, скорбь. Голос этот поручен струнным (первые и вторые скрипки, альты, а затем и виолончели). К ним присоединяются деревянные духовые, но доминирующая роль принадлежит струнным инструментам. Одновременно мы слышим «тяжелозвонкую» поступь войны. Здесь главенствуют трубы, тромбоны, литавры. Далее их ритм переходит к малому барабану. Он прорезывает весь оркестр и его сухие звуки, подобные ударам кнута, снова создают острейший тембровый конфликт.

Как и другие крупнейшие симфонисты, Шостакович обращался к струнным, когда музыка должна была передать высокие, захватывающе сильные чувства, всепокоряющую человечность. Но бывает и так, что струнные инструменты выполняют у него противоположную драматургическую функ-

цию, воплощая, подобно медным духовым, негативные образы. В этих случаях композитор отнимает у струнных мелодичность, теплоту тембра. Звучание становится холодным, жестким. Примеры такой звучности есть и в Четвертой, и в Восьмой, и в Четырнадцатой симфониях.

Инструменты деревянной духовой группы в партитурах Шостаковича много солируют. Обычно это не виртуозные соло, а монологи — лирические, трагедийные, юмористические. Флейта, гобой, английский рожок, кларнет особенно часто воспроизводят лирические, иногда с драматическим оттенком, мелодии. Очень любил Шостакович тембр фагота; он поручал ему разнохарактерные темы — от мрачно-траурных до комедийно-гротескных. Фагот нередко повествует о смерти, тяжелых страданиях, а порой он — «клоун оркестра» (выражение Э. Праута).

Очень ответственна у Шостаковича роль ударных инструментов. Он применяет их, как правило, не в декоративных целях, не для того, чтобы сделать оркестровую звучность нарядной. Ударные для него — источник драматизма, они вносят в музыку чрезвычайную внутреннюю напряженность, нервную остроту. Тонко чувствуя выразительные возможности отдельных инструментов этого рода, Шостакович поручал им важнейшие соло. Так, уже в Первой симфонии он сделал соло литавр генеральной кульминацией всего цикла. Эпизод нашествия из Седьмой неразрывно связан в нашем представлении с ритмом малого барабана. В Тринадцатой симфонии тембр колокола стал лейттембром. Напомню групповые сольные выступления ударных в Одиннадцатой и Двенадцатой симфониях.

Оркестровый стиль Шостаковича — тема специального большого исследования. На этих страницах я коснулся лишь некоторых ее граней.

Творчество Шостаковича оказало могучее воздействие на музыку нашей эпохи, прежде всего, на советскую музыку. Ее прочной основой стали не только традиции композиторов-классиков XVIII и XIX столетий, но также традиции, основоположниками которых были Прокофьев и Шостакович.

Разумеется, речь идет сейчас не о подражаниях: они бесплодны, независимо от того, кому подражают. Речь идет о развитии традиций, их творческом обогащении.

Влияние Шостаковича на композиторов-современников начало сказываться давно. Уже Первую симфонию не только слушали, но и внимательно изучали. В. Я. Шебалин говорил о том, что он много почерпнул из этой юношеской партитуры. Шостакович, будучи еще молодым композитором, влиял на композиторскую молодежь Ленинграда, например, на В. Желобинского (любопытно, что сам Дмитрий Дмитриевич говорил об этом своем влиянии).

В послевоенные годы радиус воздействия его музыки все расширялся. Оно охватило многих композиторов Москвы и других наших городов.

Большое значение имело творчество Шостаковича для композиторской деятельности Г. Свиридова, Р. Щедрина, М. Вайнберга, Б. Чайковского, А. Эшпая, К. Хачатуряна, Ю. Левитина, Р. Бунина, Л. Солина, А. Шнитке. Отмечу хотя бы оперу «Мертвые души» Щедрина, в которой своеобразно переплелись традиции Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича. Талантливая опера С. Слонимского «Виринея» сочетает традиции Мусоргского с традициями автора «Катерины Измайловой». Назову А. Петрова; его симфоническая Поэма памяти жертв блокады Ленинграда, будучи вполне самостоятельным по своему стилю произведением, связана с традициями Седьмой симфонии Шостаковича (точнее, ее медленной части). Симфонизм и камерное творчество нашего знаменитого мастера оказали большое влияние на Б. Тищенко.

Велико его значение и для советских национальных музыкальных школ. Жизнь показала, что обращение композиторов наших республик к Шостаковичу, Прокофьеву приносит большую пользу, отнюдь не ослабляя национальной основы их творчества. О том, что это так, свидетельствует, например, творческая практика композиторов Закавказья. Крупнейший современный мастер азербайджанской музыки, композитор с мировым именем Кара Караев — ученик Шостаковича. Он, бесспорно, обладает глубокой творческой самобытностью и национальной определенностью стиля. Однако занятия с Шостаковичем, изучение его произведений помогли Кара Абульфасовичу творчески вырасти, овладеть новыми средствами реалистического музыкального искусства. То же надо сказать о выдающемся азербайджанском композиторе Джевдете Гаджиеве. Отмечу его Четвертую симфонию, посвященную памяти В. И. Ленина. Она отличается определенностью национального облика. Ее автор претворил интонационно-ладовые богатства азербайджанских мугамов. Вместе с тем Гаджиев, подобно другим выдающимся композиторам советских республик, не замыкался в сфере локальных выразительных средств. Он много воспринял от симфонизма Шостаковича. С его творчеством, в частности, связаны некоторые особенности полифонии азербайджанского композитора.

В музыке Армении наряду с эпическим изобразительным симфонизмом успешно развивается симфонизм драматический, психологически углубленный. Росту армянского симфонического творчества способствовала музыка А. И. Хачатуряна и Д. Д. Шостаковича. Об этом свидетельствуют хотя бы Первая и Вторая симфонии Д. Тер-Татевосяна, произведения Э. Мирзояна и других авторов.

Немало полезного для себя извлекли из партитур замечательного русского мастера композиторы Грузии. Укажу в качестве примеров на Первую симфонию А. Баланчивадзе, написанную еще в военные годы, квартеты С. Цинцадзе.

Из выдающихся композиторов Советской Украины наиболее близок к Шостаковичу был Б. Лятошинский, крупнейший представитель украинского симфонизма. Влияние Шостаковича сказалось на молодых украинских композиторах, выдвинувшихся за последние годы.

В этом ряду надо назвать и белорусского композитора Е. Глебова, многих композиторов Советской Прибалтики, например, эстонцев Я. Ряэтса, А. Пярта.

В сущности, все советские композиторы, включая и тех, кто творчески очень далек от пути, которым шел Шостакович, что-либо взяли у него. Каждому из них изучение творчества Дмитрия Дмитриевича принесло несомненную пользу.

Т. Н. Хренников во вступительном слове на юбилейном концерте 24 сентября 1976 года в ознаменование 70-летия со дня рождения Шостаковича говорил о том, что Прокофьев и Шостакович во многом определили важные творческие тенденции развития советской музыки. С этим утверждением нельзя не согласиться. Несомненно также влияние нашего великого симфониста на музыкальное искусство всего мира. Но тут мы касаемся неподнятой целины. Эта тема совсем еще не изучена, ее еще предстоит разработать.

Искусство Шостаковича нацелено в будущее. Оно ведет нас по большим дорогам жизни в мир, прекрасный и тревожный, «мир, открытый настежь бешенству ветров». Эти слова Эдуарда Багрицкого сказаны как будто о Шостаковиче, о его музыке. Он принадлежит к поколению, рожденному не для того, чтобы жить безмятежно. Это поколение много перенесло, и оно победило

- 1924—1925
- Соч. 10 Первая симфония f-moll:
1. Allegretto. Allegro non troppo.
2. Allegro.
3. Lento.
4. Lento. Allegro molto.
М., Музсектор Госиздата, 1927
- 1925
- Соч. 11 Две пьесы для октета (4 скрипки, 2 альты, 2 виолончели):
1. Прелюдия.
2. Скерцо.
М., Музсектор Госиздата, 1928
- 1926
- Соч. 12 Первая соната для фортепиано (одночастная)
М., Музсектор Госиздата, 1927
- 1927
- Соч. 13 Афоризмы. Десять пьес для фортепиано:
1. Речитатив.
2. Серенада.
3. Ноктюрн.
4. Элегия.
5. Похоронный марш.
6. Этюд.
7. Пляски смерти.
8. Канон.
9. Легенда.
10. Колыбельная песня.
Л., «Тритон», 1927
- Соч. 14 Вторая симфония «Октябрю» (одночастная).
Симфоническое посвящение с заключительным хором на слова А. Безыменского.
М., Музсектор Госиздата, 1927
- 1927—1928
- Соч. 15 «Нос». Опера в трех действиях по Гоголю. Либретто Е. Замятина, Г. Ионина, А. Прейса и Д. Шостаковича
«Universal Edition», Вена, 1952
- Соч. 15а Сюита из оперы «Нос» для певцов-солистов и оркестра:
1. Увертюра.
2. Ария Ковалева.
3. Антракт из 1-го действия.
4. Антракт из 2-го действия.
5. Песенка Ивана.
6. Монолог Ковалева.
7. Галоп.
Рукопись, Ленинградская филармония
- 1928
- Соч. 16 «Таити-Трот». Оркестровая транскрипция песни-танца В. Юманса «Tea for Two» («Чай для двоих»).
Рукопись.
- Соч. 17 Две пьесы Скарлатти, инструментовка для духового состава.
Рукопись
- Соч. 18 Музыка к немому кинофильму «Новый Вавилон»

- Соч. 19 1929
Музыка к пьесе Маяковского «Клоп» (Театр имени Мейерхольда).
Рукопись, Театральный музей имени Бахрушина
- Соч. 20 Третья симфония Es-dur, «Первомайская» (одночастная) для оркестра и хора. Слова С. Кирсанова.
М., Музгиз, 1932.
- 1928—1932
- Соч. 21 Шесть романсов на слова японских поэтов для голоса (тенор) с оркестром:
1. Любовь.
2. Перед самоубийством.
3. Нескромный взгляд.
4. В первый и последний раз.
5. Безнадежная любовь.
6. Смерть.
Рукопись, ЦГАЛИ
- 1929—1930
- Соч. 22 «Золотой век». Балет в трех действиях. Либретто А. Ивановского.
Рукопись, Библиотека Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова
- 1929—1932
- Соч. 22а Сюита из балета «Золотой век»:
1. Вступление.
2. Адажио.
3. Полька.
4. Танец.
М., Музгиз, 1935
- 1929
- Соч. 23 Две пьесы для оркестра к опере «Колумб» Дресселя:
1. Антракт.
2. Финал.
Рукопись утрачена
- Соч. 24 Музыка к пьесе А. Безыменского
«Выстрел» (Ленинградский театр рабочей молодежи).
Рукопись утрачена
- 1930
- Соч. 25 Музыка к пьесе А. Горбенко и Н. Львова «Целина» (Ленинградский театр рабочей молодежи).
Рукопись утрачена
- Соч. 26 Музыка к кинофильму «Одна».
Рукопись, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки
- 1930—1931
- Соч. 27 «Болт». Балет в трех действиях. Либретто В. Смирнова.
Рукопись, Библиотека Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова
- 1931
- Соч. 27а Сюита из музыки к балету «Болт»:
1. Увертюра.
2. Танец бюрократа.
3. Танец ломового.

4. Танго.
 5. Интермеццо.
 6. Танец рабыни.
 7. Танец.
 8. Общий танец и апофеоз.
- Соч. 28 Рукопись, Бюро проката нот Музфонда СССР
Музыка к пьесе А. Пиотровского «Правь, Британия»
(Ленинградский театр рабочей молодежи)
Рукопись, ЦГАЛИ
- 1930—1932**
- Соч. 29 «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»).
- Опера в четырех действиях по Лескову. Либретто
А. Прейса и Д. Шостаковича
М., Музгиз, 1935
- 1931**
- Соч. 30 Музыка к кинофильму «Златые горы».
- Рукопись утрачена
- Соч. 30а Сюита из музыки к кинофильму «Златые горы»:
1. Вступление.
 2. Вальс.
 3. Фуга.
 4. Интермеццо.
 5. Похоронный марш.
 6. Финал.
- М., Музгиз, 1935
- Соч. 31 Музыка к эстрадно-циркового представлению «Условно убитый» В. Воеводина и Е. Рысса.
- Рукопись, ЦГАЛИ
- 1931—1932**
- Соч. 32 Музыка к трагедии Шекспира «Гамлет» (Театр имени Вахтангова).
- Рукопись, музей Театра имени Вахтангова
- 1932**
- Соч. 32а Сюита из музыки к трагедии Шекспира «Гамлет»:
1. Вступление и ночной дозор.
 2. Похоронный марш.
 3. Туш и танцевальная музыка.
 4. Охота.
 5. Пантомима актеров.
 6. Шествие.
 7. Музыкальная пантомима.
 8. Пир.
 9. Песенка Офелии.
 10. Колыбельная.
 11. Реквием.
 12. Турнир.
 13. Марш Фортинбраса.
- М., «Советский композитор», 1960
- Соч. 33 Музыка к фильму «Встречный».
- Рукопись, Музыкальный отдел «Ленфильма»
- 1932—1933**
- Соч. 34 Двадцать четыре прелюдии для фортепиано
- М., Музгиз, 1934

- 1933**
- Соч. 35 Первый концерт для фортепиано с оркестром
1. Allegretto.
2. Lento.
3. Moderato.
4. Allegro con brio.
М., Музгиз, 1934
- Соч. 36 Музыка к мультипликационному фильму «Сказка о попе и работнике его Балде»
(фильм на экранах не появлялся).
Рукопись, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки
- 1933—1934**
- Соч. 37 Музыка к спектаклю «Человеческая комедия» по Бальзаку (Театр имени Вахтангова).
Рукопись, музей Театра имени Вахтангова.
- 1934**
- Соч. 38 Музыка к кинофильму «Любовь и ненависть».
Рукопись, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки
- 1934—1935**
- Соч. 39 «Светлый ручей». Балет в трех действиях.
Либретто Ф. Лопухова и А. Пиотровского.
Рукопись, Библиотека Большого театра СССР
- 1934**
- Соч. 40 Соната для виолончели и фортепиано d-moll:
1. Moderato.
2. Moderato con moto.
3. Largo.
4. Allegretto.
Л., «Тритон», 1935
- 1934—1935**
- Соч. 41 Музыка к кинофильму «Юность Максима».
Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
Музыка к кинофильму «Подруги»
Рукопись. ЦГАЛИ
- 1935**
- Соч. 42 Пять фрагментов для оркестра.
Рукопись. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки
- 1935—1936**
- Соч. 43 Четвертая симфония c-moll:
1. Allegretto poco moderato.
2. Moderato con moto.
3. Largo. Allegretto.
М., «Советский композитор», 1962
- 1936**
- Соч. 44 Музыка к пьесе А. Афиногенова
«Салют, Испания» (Ленинградский театр драмы имени Пушкина).
Рукопись.

- 1936—1937
- Соч. 45 Музыка к кинофильму «Возвращение Максима». Рукопись.
- 1936
- Соч. 46 Четыре романса для голоса (бас) и фортепиано на стихи Пушкина:
 1. «Возрождение».
 2. «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила...»
 3. «Предчувствие».
 4. «Стансы».
 М., «Советский композитор», 1960
- 1937
- Соч. 47 Пятая симфония d-moll:
 1. Moderato.
 2. Allegretto.
 3. Largo.
 4. Allegro non troppo.
 М., Музгиз, 1939
- 1936—1937
- Соч. 48 Музыка к кинофильму «Волочаевские дни». Рукопись. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки
- 1938
- Соч. 49 Первый квартет C-dur:
 1. Moderato.
 2. Moderato.
 3. Allegro molto.
 4. Allegro.
 М., Музгиз, 1939
- Соч. 50 Музыка к кинофильму «Выборгская сторона». Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
- Соч. 50а Фрагменты из музыки к кинотрилогии о Максиме для оркестра:
 1. Вступление.
 2. Сцена нападения.
 3. Гибель старого рабочего.
 4. Вальс.
 5. Демонстрация.
 6. Баррикада.
 7. Похоронный марш.
 8. Финал.
 М., «Советский композитор», 1961
- Соч. 51 Музыка к кинофильму «Друзья». Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма».
- Соч. 52 Музыка к кинофильму «Великий гражданин» (первая серия). Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
- Соч. 53 Музыка к кинофильму «Человек с ружьем». Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
- 1939
- Соч. 54 Шестая симфония h-moll:
 1. Largo.
 2. Allegro.
 3. Presto.
 М., Музгиз, 1941

- Соч. 55 Музыка к кинофильму «Великий гражданин» (вторая серия).
Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
- Соч. 56 Музыка к мультипликационному фильму «Глупый мышонок»
Рукопись утрачена

1940

- Соч. 57 Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано g-moll:
1. Прелюдия (Lento).
2. Фуга (Adagio).
3. Скерцо (Allegretto).
4. Интермеццо (Lento).
5. Финал (Allegretto).
М., изд-во оркестротек Союза советских композиторов, 1941
- Соч. 58 Оркестровка оперы Мусоргского «Борис Годунов»
«Советский композитор», М., 1963
- Соч. 58a Музыка к трагедии Шекспира «Король Лир»
(Ленинградский Большой драматический театр имени Горького)
Рукопись, библиотека Большого драматического театра имени Горького
- Соч. 59 Музыка к кинофильму «Приключения Корзинкиной».
Рукопись утрачена

1941

- Соч. 60 Седьмая симфония C-dur:
1. Allegretto.
2. Moderato (poco allegretto).
3. Adagio.
4. Allegro non troppo.
М., Музгиз, 1942

1942

- Соч. 61 Вторая соната для фортепиано h-moll:
1. Allegretto.
2. Largo.
3. Moderato. Allegro non troppo.
М., Музгиз, 1943
- Соч. 62 Шесть романсов для голоса (бас) и фортепиано:
1. «Сыну». Слова В. Роллея. Пер. Б. Пастернака.
2. «В полях под снегом и дождем». Слова Р. Бернса. Пер. С. Маршака.
3. «Макферсон перед казнью». Слова Р. Бернса. Пер. С. Маршака.
4. «Дженни». Слова Р. Бернса. Пер. С. Маршака.
5. Сонет 66. Слова В. Шекспира. Пер. Б. Пастернака.
6. «Королевский поход». Английская детская народная песня. Перевод С. Маршака
Музфонд, М., 1943
- Соч. 63 Музыка к спектаклю «Отчизна»
(Ансамбль песни и пляски НКВД).
Рукопись. Центральный клуб МВД

1943—1944

- Соч. 64 Музыка к кинофильму «Зоя».
Рукопись. Нотная библиотека симфонического оркестра кинематографии

- 1943
- Соч. 65 Восьмая симфония c-moll:
 1. Adagio.
 2. Allegretto.
 3. Allegro non troppo.
 4. Largo.
 5. Allegretto.
 М., Музгиз, 1946
- 1944
- Соч. 66 Музыка к спектаклю «Русская река»
 (Ансамбль песни и пляски НКВД).
 Рукопись. Центральный клуб МВД
- Соч. 67 Трио (второе) для скрипки, виолончели и фортепиано
 e-moll:
 1. Andante.
 2. Allegro non troppo.
 3. Largo.
 4. Allegretto.
 М., Музгиз, 1945
- Соч. 68 Второй квартет A-dur:
 1. Увертюра (Moderato con moto).
 2. Речитатив и романс (Adagio).
 3. Вальс (Allegro).
 4. Тема с вариациями (Adagio. Allegro non troppo).
 М., Музгиз, 1945
- 1945—1946
- Соч. 69 Детская тетрадь. Шесть пьес для фортепиано:
 1. Марш.
 2. Вальс.
 3. Медведь.
 4. Веселая сказка.
 5. Грустная сказка.
 6. Заводная кукла.
 М., Музфонд СССР, 1945
- 1945
- Соч. 70 Девятая симфония Es-dur:
 1. Allegro.
 2. Moderato.
 3. Presto.
 4. Largo.
 5. Allegretto.
 М., Музфонд СССР, 1945
- Соч. 71 Музыка к кинофильму «Простые люди».
 Рукопись. Музыкальный отдел «Ленфильма»
- Соч. 72 Две песни для голоса и фортепиано.
 Слова М. Светлова:
 1. Колыбельная.
 2. Фонарики.
 М., Музфонд СССР, 1945
- 1946
- Соч. 73 Третий квартет F-dur:
 1. Allegretto.
 2. Moderato con moto.
 3. Allegro non troppo.
 4. Adagio.
 5. Moderato.
 М., Музфонд СССР, 1947

- Соч. 74 Поэма о Родине для солистов, хора и оркестра.
Слова разных авторов.
М., Музфонд СССР, 1947
- 1947—1948
- Соч. 75 Музыка к кинофильму «Молодая гвардия» (две серии).
Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
кинематографии
- Соч. 75а Сюита из музыки к кинофильму «Молодая гвардия»:
1. Вступление.
2. У реки.
3. Скерцо.
4. Тревожная ночь.
5. Песня молодогвардейцев.
6. Смерть героев.
7. Апофеоз.
М., Музгиз, 1954
- 1947
- Соч. 76 Музыка к кинофильму «Пирогов».
Рукопись.
- Соч. 76а Сюита из музыки к кинофильму «Пирогов».
Рукопись, Бюро проката нот Музфонда СССР
- 1947—1948
- Соч. 77 Первый концерт для скрипки с оркестром а-moll:
1. Ноктюрн (Moderato).
2. Скерцо (Allegro).
3. Пассакалия (Andante).
4. Бурлеска (Allegro con brio).
М., Музгиз, 1956
- 1948
- Соч. 78 Музыка к кинофильму «Мичурин».
Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
кинематографии
- Соч. 78а Сюита из музыки к кинофильму «Мичурин» для хора и
оркестра.
Бюро проката нот Музфонда СССР
- Соч. 79 «Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для
сопрано, контральто и тенора с сопровождением форте-
пиано. Слова народные:
1. «Плач об умершем младенце».
2. «Заботливые мама и тетя».
3. Колыбельная.
4. «Перед долгой разлукой».
5. «Предостережение».
6. «Брошенный отец».
7. «Песня о нужде».
8. «Зима».
9. «Хорошая жизнь».
10. «Песня девушки».
11. «Счастье».
М., Музфонд СССР, 1955
- Соч. 80 Музыка к кинофильму «Встреча на Эльбе».
Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
кинематографии.
- Соч. 80а Сюита из музыки к кинофильму «Встреча на Эльбе».
Рукопись, Нотная библиотека Госкомитета Совета ми-
нистров СССР по телевидению и радиовещанию

1949

- Соч. 81 «Песнь о лесах», оратория для солистов (тенор и бас), смешанного хора, хора мальчиков и оркестра. Слова Е. Долматовского:
 1. «Когда окончилась война».
 2. «Оденем Родину в леса».
 3. «Воспоминание о прошлом».
 4. «Пионеры сажают леса».
 5. «Сталинградцы выходят вперед».
 6. «Будущая прогулка».
 7. «Слава».
 М., Музгиз, 1950
- Соч. 82 Музыка к кинофильму «Падение Берлина» (две серии). Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра кинематографии
- Соч. 82a Сюита из музыки к кинофильму «Падение Берлина» для хора и оркестра. Слова Е. Долматовского:
 1. Вступление.
 2. Сцена у реки.
 3. Атака.
 4. В саду.
 5. Штурм Зееловских высот.
 6. В разрушенном поселке.
 7. Сцена в метро.
 8. Финал.
 М., Музгиз, 1951
- Соч. 83 Четвертый квартет D-dur:
 1. Allegretto.
 2. Andantino.
 3. Allegretto.
 4. Allegretto.
 М., Музгиз, 1954

1950

- Соч. 84 Два романса на стихи Лермонтова:
 1. «Баллада».
 2. «Утро Кавказа».
 Рукопись, ЦГАЛИ
- Соч. 85 Музыка к кинофильму «Белинский». Фильм на экранах не появлялся. Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра кинематографии
- Соч. 85a Сюита из музыки к кинофильму «Белинский» для хора и оркестра:
 1. Увертюра.
 2. «Грустная песенка».
 3. «Сила народная».
 4. Интермедия.
 5. Песня без слов.
 6. Сцена.
 7. Финал.
 М., «Советский композитор», 1960

1951

- Соч. 86 Четыре песни для голоса и фортепиано. Слова Е. Долматовского:
 1. «Родина слышит, Родина знает».
 2. «Любит, не любит».
 3. «Выручи меня».
 4. «Спи, мой хороший».
 М., Музгиз, 1952

- 1950—1951
- Соч. 87 Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано.
М., Музгиз, 1952
- 1951
- Соч. 88 Десять поэм для смешанного хора без сопровождения:
1. «Смелей, друзья, идем вперед!»
Слова Л. Радица.
2. «Один из многих».
Слова Е. Тарасова.
3. «На улицу!»
Слова неизвестного автора
4. «При встрече во время пересылки».
Слова А. Гмырева.
5. «Казненным».
Слова А. Гмырева.
6. «Девятое января».
Слова А. Коца.
7. «Смолкли залпы запоздалые».
Слова Е. Тарасова.
8. «Они победили».
Слова А. Гмырева.
9. «Майская песня».
Слова А. Коца.
10. «Песня».
Слова В. Тан-Богораза (из Уолта Уитмена)
М., Музгиз, 1952
- Соч. 89 Музыка к кинофильму «Незабываемый 1919-й»,
Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
кинематографии
- Соч. 89а Фрагменты из музыки к кинофильму
«Незабываемый 1919-й»:
1. Вступление.
2. Романс. Встреча Шибаева с Катей.
3. Сцена морского боя.
4. Скерцо.
5. Штурм Красной горки.
6. Интермедия.
7. Финал.
М., Музгиз, 1955
- 1952
- Соч. 90 «Над Родиной нашей солнце сияет».
Кантата для смешанного хора, хора мальчиков и оркестра. Слова Е. Долматовского.
М., Музгиз, 1953
- Соч. 91 Четыре монолога для голоса (бас) и фортепиано на
стихи Пушкина:
1. «Отрывок».
2. «Что в имени тебе моем».
3. «Во глубине сибирских руд».
4. «Прощание».
М., «Советский композитор», 1960
- Соч. 92 Пятый квартет В-dur:
1. Allegro non troppo.
2. Andante.
3. Moderato.
М., Музгиз, 1954

- 1953
- Соч. 93 Десятая симфония e-moll:
 1. Moderato.
 2. Allegro.
 3. Allegretto.
 4. Andante. Allegro.
 М., Музгиз, 1954
- Соч. 94 Концертино для двух фортепиано
 (одночастное).
 М., Музфонд СССР, 1955
- 1954
- Соч. 95 Музыка к документальному кинофильму «Песня вели-
 ких рек».
 Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
 кинематографии
- Соч. 96 Праздничная увертюра.
 М., Музфонд СССР, 1955
- 1955
- Соч. 97 Музыка к кинофильму «Овод».
 Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
 кинематографии
- Соч. 97a Фрагменты из музыки к кинофильму «Овод»:
 1. Увертюра.
 2. Контрданс.
 3. Народный праздник.
 4. Интерлюдия.
 5. Вальс-шарманка.
 6. Галоп.
 7. Вступление.
 8. Романс.
 9. Интермедия.
 10. Ноктюрн.
 11. Сцена.
 12. Финал.
 М., Музгиз, 1960
- 1954
- Соч. 98 Пять романсов для голоса (бас) и фортепиано.
 Слова Е. Долматовского:
 1. «День встречи».
 2. «День признания».
 3. «День обид».
 4. «День радости».
 5. «День воспоминаний».
 М., Музгиз, 1956
- 1956
- Соч. 99 Музыка к кинофильму «Первый эшелон».
 Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра
 кинематографии.
- Соч. 99a Фрагменты из музыки к кинофильму «Первый эшелон»
 для хора и оркестра.
 М., «Советский композитор», 1962
- Соч. 100 Испанские песни для голоса (сопрано) и фортепиано:
 1. «Прощай, Гренада».
 2. «Звездочки».
 3. «Первая встреча».
 4. «Рондо».

5. «Черноокая».
6. «Сон».
Нотное приложение к журналу «Советская музыка»,
1956, № 9
- Соч. 101 Шестой квартет G-dur:
1. Allegretto.
2. Moderato con moto.
3. Lento.
4. Lento.
М., «Советский композитор», 1953
- 1957
- Соч. 102 Второй концерт для фортепиано с оркестром E-dur:
1. Allegro.
2. Andante.
3. Allegro.
М., «Советский композитор», 1959
- Соч. 103 Одиннадцатая симфония «1905 год» g-moll:
1. «Дворцовая площадь» (Adagio).
2. «9-е Января» (Allegro).
3. «Вечная память» (Adagio).
4. «Набат» (Allegro non troppo. Adagio. Allegro).
М., «Советский композитор», 1958
- Соч. 104 Две обработки русских народных песен для хора без
сопровождения:
1. «Венули ветры».
2. «Как меня младу-младешеньку муж больно бил».
Рукопись, Государственный академический русский на-
родный хор
- 1958
- Соч. 105 «Москва, Черемушки».
Музыкальная комедия в трех действиях.
Либретто В. Масса и М. Червинского.
М., «Советский композитор», 1959
- 1959
- Соч. 106 Оркестровка оперы Мусоргского «Хованщина».
М., Музгиз, 1963
- Соч. 107 Первый концерт для виолончели с оркестром Es-dur:
1. Allegretto.
2. Moderato.
3. Cadenza.
4. Allegro con moto.
М., Музгиз, 1960
- 1960
- Соч. 108 Седьмой квартет fis-moll:
1. Allegretto.
2. Lento.
3. Allegro.
М., «Советский композитор», 1960
- Соч. 109 «Сатиры» для голоса (сопрано) и фортепиано на слова
Саши Черного:
1. «Критику».
2. «Пробуждение весны».
3. «Потомки».
4. «Недоразумение».
5. «Крейцера соната».
М., «Музыка», 1967

- Соч. 110 Восьмой квартет c-moll:
1. Largo.
2. Allegro molto.
3. Allegretto.
4. Largo.
5. Largo.
М., «Советский композитор», 1961
- Соч. III Музыка к кинофильму «Пять дней — пять ночей».
Рукопись, Нотная библиотека симфонического оркестра кинематографии
- Соч. 111a 1961
Сюита из музыки к кинофильму «Пять дней — пять ночей».
Рукопись. Нотная библиотека симфонического оркестра кинематографии
- Соч. 112 Двенадцатая симфония «1917 год» d-moll:
1. «Революционный Петроград» (Moderato).
2. «Разлив» (Adagio).
3. «Аврора» (Allegretto).
4. «Заря человечества» (L'istesso tempo).
М., «Советский композитор», 1961
- Соч. 113 1962
Тринадцатая симфония для солиста (бас), хора басов и оркестра b-moll.
Слова Е. Евтушенко:
1. «Бабий яр» (Adagio).
2. «Юмор» (Allegretto).
3. «В магазине» (Adagio).
4. «Страхи» (Largo).
5. «Карьера» (Allegretto).
М., «Советский композитор», 1971
- Соч. 114 1963
«Катерина Измайлова». Опера в четырех действиях. Новая редакция.
М., «Музыка», 1965
- Соч. 115 Увертюра на русские и киргизские народные темы для оркестра. М., «Музыка», 1967
- Соч. 116 1963—1964
Музыка к кинофильму «Гамлет».
Рукопись, Бюро проката нот Музфонда СССР
- Соч. 116a 1964
Сюита из музыки к кинофильму «Гамлет».
Рукопись, Бюро проката нот Музфонда СССР
- Соч. 117 Девятый квартет Es-dur:
1. Moderato.
2. Adagio.
3. Allegretto.
4. Adagio.
5. Allegro.
М., «Музыка», 1966
- Соч. 118 Десятый квартет As-dur:
1. Andante.
2. Allegretto furioso.

3. Adagio.
4. Allegretto.
М., «Музыка», 1965
Соч. 119 «Казнь Степана Разина».
Вокально-симфоническая поэма для солиста (бас), хора и оркестра.
Стихи Е. Евтушенко.
М., «Музыка», 1966
- 1965
- Соч. 120 Музыка к кинофильму «Год как жизнь».
Рукопись.
- Соч. 121 Вокальный цикл для голоса (бас) и фортепиано на слова из журнала «Крокодил»:
1. «Собственноручное показание».
2. «Трудно исполнимое желание».
3. «Благоразумие».
4. «Иринка и пастух».
5. «Чрезмерный восторг».
«Советская музыка», 1966, № 1
- Соч. 122 Одиннадцатый квартет f-moll:
1. Вступление (Andantino).
2. Скерцо (Allegretto).
3. Речитатив (Adagio).
4. Этюд (Allegro).
5. Юмореска (Allegro).
6. Элегия (Adagio).
7. Заключение (Moderato).
М., «Советский композитор», 1967
- Соч. 123 «Предисловие к полному собранию моих сочинений и размышление по поводу этого предисловия» для голоса (бас) и фортепиано.
Рукопись
- Соч. 124 Оркестровка хоров А. Давиденко
«На десятой версте», «Улица волнуется».
М., «Советский композитор», 1968
- Соч. 125 Новая оркестровка концерта для виолончели с оркестром Шумана.
М., «Музыка», 1966
- Соч. 126 Второй концерт для виолончели с оркестром g-moll:
1. Largo.
2. Allegretto.
3. Allegretto.
М., «Советский композитор», 1970
- 1967
- Соч. 127 Семь романсов на стихи А. Блока для голоса (сопрано), скрипки, виолончели и фортепиано:
1. «Песня Офелии».
2. «Гамаюн — птица вещая».
3. «Мы были вместе».
4. «Город спит».
5. «Буря».
6. «Тайные знаки».
7. «Музыка».
М., «Музыка», 1968
- Соч. 128 Романс «Весна, весна» на стихи Пушкина.
Рукопись

- Соч. 129 Второй концерт для скрипки с оркестром *cis-moll*:
 1. *Moderato*.
 2. *Adagio*.
 3. *Adagio*.
 4. *Allegro*.
 М., «Музыка», 1968
- Соч. 130 Траурный симфонический прелюд для оркестра памяти погибших героев Сталинградской битвы.
 Рукопись
- Соч. 131 Симфоническая поэма «Октябрь».
 М., «Музыка», 1969
- Соч. 132 Музыка к кинофильму «Софья Перовская».
 Рукопись
- 1968
- Соч. 133 Двенадцатый квартет *Des-dur*:
 1. *Moderato*.
 2. *Allegretto*.
 М., «Музыка», 1969
- Соч. 134 Соната для скрипки и фортепиано *G-dur*:
 1. *Andante*.
 2. *Allegretto*.
 3. *Largo*.
 М., «Музыка», 1970
- 1969
- Соч. 135 Четырнадцатая симфония для сопрано, баса и камерного оркестра на стихи Г. Лорки, Г. Аполлинера, Р. Рильке и В. Кюхельбекера:
 1. *De profundis*.
 2. «Малагенья».
 3. «Лорелея».
 4. «Самоубийца».
 5. «Начеку».
 6. «Мадам, посмотрите...».
 7. «В тюрьме Санте».
 8. «Ответ запорожских казаков константинопольскому султану».
 9. «О, Дельвиг, Дельвиг!»
 10. «Смерть поэта».
 11. «Заключение».
 М., «Музыка», 1971
- 1970
- Соч. 136 «Верность», восемь баллад для мужского хора без сопровождения на стихи Е. Долматовского:
 1. «Как в незапамятном году».
 2. «Люди верили в пламя».
 3. «Великое имя».
 4. «Революции знамя».
 5. «Трудный поиск красоты».
 6. «Я все о нем хочу узнать».
 7. «Так вот какие люди были».
 8. «На встречах юных поколений».
 М., «Музыка», 1970
- Соч. 137 Музыка к кинофильму «Король Лир».
 Рукопись
- Соч. 138 Тринадцатый квартет *h-moll* (одночастный).
 М., «Музыка», 1972

Соч. 139 «Марш советской милиции» для духового оркестра.
Рукопись

1971

Соч. 140 Оркестровка шести романсов соч. 62 для баса и камерного оркестра.
Рукопись

Соч. 141 Пятнадцатая симфония A-dur:
1. Allegretto.
2. Adagio.
3. Allegretto.
4. Adagio.

Соч. 142 Четырнадцатый квартет Fis-dur:
1. Allegretto.
2. Adagio.
3. Allegretto.

Соч. 143 М., «Музыка», 1974
Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто и фортепиано:
1. «Мои стихи».
2. «Откуда такая нежность?»
3. «Диалог Гамлета с совестью».
4. «Поэт и царь».
5. «Нет, бил барабан...».
6. «Анне Ахматовой».
М., «Музыка», 1974

1974

Соч. 143а Оркестровка шести стихотворений Марины Цветаевой для контральто и камерного оркестра.
Рукопись.

Соч. 144 Пятнадцатый квартет es-moll:
1. Элегия. Adagio.
2. Серенада. Adagio.
3. Интермеццо. Adagio.
4. Ноктюрн. Adagio.
5. Траурный марш. Adagio molto.
6. Эпилог. Adagio.
М., «Музыка», 1975

Соч. 145 Сюита для баса и фортепиано на стихи Микеланджело Буонарроти:
1. «Истина».
2. «Утро».
3. «Любовь».
4. «Разлука».
5. «Гнев».
6. «Данте».
7. «Изгнаннику».
8. «Творчество».
9. «Ночь».
10. «Смерть».
11. «Бессмертие».

Соч. 145а Оркестровка сюиты на слова Микеланджело Буонарроти для баса и симфонического оркестра

1975

Соч. 146 Четыре стихотворения капитана Лебядкина для баса и фортепиано. Слова Ф. М. Достоевского:
1. «Любовь капитана Лебядкина».
2. «Таракан».

3. «Бал в пользу гувернанток».
 4. «Светлая личность»
- Соната для альта и фортепиано C-dur:
1. Moderato.
 2. Allegretto.
 3. Adagio.

Произведения, не обозначенные opus'm

1920—1921

Пять прелюдий для фортепиано.
Рукопись

1934

Сюита для джаза.
Союз советских композиторов, изд-во оркестротек, 1939

1944

Инструментовка восьми английских и американских народных песен.
М., Музфонд СССР, 1944

1949

Первая балетная сюита.
М., Музгиз, 1950

1951

Вторая балетная сюита.
М., Музгиз, 1951

1952

Третья балетная сюита.
М., Музгиз, 1952

1953

Четвертая балетная сюита.
М., Музгиз, 1953

1960

«Новороссийские куранты».
Огонь вечной славы.
Рукопись

1962

Оркестровка вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти»

1959—1962

«Танцы кукол». Семь пьес для фортепиано. М., Музгиз, 1952.

ОГЛАВЛЕНИЕ

3	<i>Введение</i>
11	<i>Глава I. ЮНОСТЬ</i>
34	<i>Глава II. ПОИСКИ ПУТИ</i>
76	<i>Глава III. ЧЕЛОВЕК— ГЛАВНАЯ ТЕМА</i>
111	<i>Глава IV. В ОГНЕ ВОЙНЫ</i>
140	<i>Глава V. К НОВЫМ БЕРЕГАМ</i>
177	<i>Глава VI. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ</i>
219	<i>Глава VII. О ЖИЗНИ И СМЕРТИ</i>
240	<i>Глава VIII. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ</i>
266	<i>Глава IX. ЧЕРТЫ СТИЛЯ</i>
284	<i>Произведения Д. Д. Шостаковича</i>